



**De *On Tango Street* a *Tango nas Ruas*:
explorando a *Fanfiction* e a *Autotradução*
na Literatura da geração da Internet**

Tese de Mestrado

Joana Santos Nazaré

Instituto de Contabilidade e Administração
Porto, 2011



**De *On Tango Street* a *Tango nas Ruas*:
explorando a *Fanfiction* e a *Autotradução*
na Literatura da geração da Internet**

**Tese de Mestrado
Tradução e Interpretação Especializadas
Joana Santos Nazaré**

**Orientador:
Professora Doutora Manuela Veloso**

**Instituto de Contabilidade e Administração
Porto, 2011**

Índice

Introdução	3
Capítulo Zero: As fontes de pesquisa	8
Capítulo Um: A Autotradução	28
Introdução: os tradutores e a prática da tradução	28
Autotradução: conceito, história e praticantes	30
Capítulo Dois:	
<i>Fanfiction</i> : conceito e estudos e devida concretização em <i>On Tango Street</i>	35
Fanfiction enquanto (sub)género literário	36
<i>On Tango Street</i> como exemplo de <i>fanfiction</i>	45
Caracterização do texto original em língua inglesa	49
Capítulo Três: <i>Tango nas Ruas</i>: Autotradução analisada e justificada	53
Capítulo Quatro: Considerações Finais.....	66
Referências Bibliográficas e da Internet	69
Anexos.....	71

Introdução

No passado, a autora desta dissertação, bem como do texto que lhe serviu de corpo de análise, estabeleceu contacto com a Tradução, despertando motivações escolares e profissionais. O que começou com uma breve introdução às Técnicas de Tradução de Inglês e Francês culminou no exercício de uma actividade relativamente esporádica sem quaisquer lucros senão o prazer de traduzir e servir de ponte entre a língua portuguesa e outra que fosse desconhecida para alguém. Esta actividade altruísta acarretou o já referido prazer por traduzir e aumentou consideravelmente a fome de conhecimento pelo que os Estudos de Tradução se revelaram fulcrais.

A presente dissertação teve origem logo após o ingresso no Mestrado de Tradução e Interpretação Especializadas (MTIE), motivado por impulsos pessoais, como o gosto pelo processo tradutivo, e pelo desejo de aprofundar conhecimentos sobre o mesmo, aparentemente simples. Afinal, este processo revelou-se uma arte com determinadas *guidelines* que devem ser seguidas para obter um produto final bom e algo que se aprende maioritariamente com experiência árdua.

É chegado o momento de indagar o que é esta arte da Tradução, no sentido de apontarmos estratégias metodológicas, insistindo desde já na limitação do termo "Tradução" apenas a textos literários, pois serão o objecto de estudo corrente.

A Tradução pode certamente ser a actividade de trabalhar um texto numa língua A e transpô-lo para uma língua B, se considerarmos o substantivo num sentido mais pragmático e o processo a que se refere. Pode também ser o resultado dessa actividade, o produto final, o texto transposta, *traduzido*, considerando o substantivo num sentido mais terminal.

Andrew Chesterman defende a teoria de investigadores como Gideon Toury e afirma que uma tradução, enquanto produto acabado, é «qualquer texto aceite na cultura de chegada como uma tradução» (Chesterman, 2000: 59), mas não um texto aceite como tal segundo as normas da cultura de chegada, embora não possa ser "qualquer texto". A sugestão de Gideon Toury para resolver a questão baseia-se em três condições para que um texto seja aceite como tradução. A primeira é a existência de um texto de partida, normalmente numa língua diferente, e no caso de ele não existir de verdade, o produto final não passa de uma pseudo-tradução, por ser tradução de *nada*. A segunda

condição é que o produto final derive desse texto inicial depois de um processo de transferência e a terceira é a existência obrigatória de uma relação intertextual entre os dois textos (*idem*, 62). Parecem razões válidas e à partida nada há a argumentar perante tal exposição tão assertiva, contudo a terceira condição de Toury levanta algumas questões. A principal é: que tipo de relação intertextual tem de existir?, mas outras lhe seguem. O que define essa relação? Quem a define? Chesterman aponta algumas respostas, que merecem todo o respeito.

De facto, a resposta mais comum seria a da "semelhança" entre os dois textos, original e traduzido, ou a "equivalência" dos seus discursos, mas mesmo estes termos são incertos. E o modo de resolver tais incertezas é recorrer ao senso comum, o qual vai limitar as fronteiras da "equivalência" e da "semelhança" consoante a corrente de pensamento que flui na comunidade cultural que vai receber o texto final e compará-lo ao original. Tal comunidade cultural é composta por pessoas, com diversos níveis cognitivos, linguísticos e até mesmo tradutológicos, e são elas que decidem aceitar um texto como tradução e um tradutor como profissional em quem confiar. Se, por algum motivo, vierem a descobrir que um tradutor infringiu alguma regra do senso comum da cultura de chegada, ou mentiu sobre as suas traduções, esse profissional irá perder a confiança das pessoas e o seu estatuto de tradutor.

Este risco de ser desacreditado por uma comunidade cultural diminui no caso da Autotradução. Este termo é comumente definido como a tradução de um original pelo próprio autor. É uma noção muito simples que para muitos ainda é um mito, mas que tem tido vários adeptos desde os primórdios da História Cristã, e durante o século XX foi adoptada por vários escritores para solucionarem os seus problemas com os tradutores dos seus trabalhos.

É bastante conhecido o exemplo de Milan Kundera, simultaneamente escritor e tradutor, embora as duas funções fossem por ele distintas. Acompanhava o trabalho dos tradutores dos seus textos, gozando sempre do poder de dar a última palavra. Tal acontecia mesmo depois de publicada a tradução, exigindo por vezes alterações ou até uma nova tradução, como no caso de *The Joke - A Brincadeira*, analisado mais à frente no trabalho. Para já, interessa destacar que o seu trabalho como tradutor não era exactamente tomado como seu, isto é, Kundera assinava as suas traduções com um pseudónimo, nunca com o seu nome. Este facto permite-nos distanciar as duas tarefas que ele desempenhou na vida, escritor e tradutor, só se assumindo como autor de textos

originais, em checo. Não é um caso de autotradução específica, até porque nega a dualidade desse título, preferindo relegar uma das actividades para um nome fictício.

Um nome que surge imediatamente com a Autotradução, para passar já a esse campo propriamente dito, é o do irlandês Samuel Beckett. É um exemplo contrário ao anterior, um caso de autotradução absoluta, em que autor e tradutor se confundem. Beckett confessou a amigos que não gostava da actividade de traduzir, mas trabalhava todos os seus textos originais, talvez sabendo e defendendo que a Autotradução é incontestável. Enquanto autor, podia mexer os textos como quisesse e sem dúvida alterá-los, ou melhorá-los. Tendo sido autor e tradutor praticamente em simultâneo, escreveu em francês a partir de determinada altura da sua vida e traduziu para inglês, a sua língua materna, decisões tomadas segundo preferências literárias e linguísticas pessoais. Beckett assumiu-o; assinou todos os textos que produzia, originais e segundas versões, trabalhando sozinho a maioria do tempo. Foi um autotradutor por excelência. Escreveu de um modo, traduziu por vezes literalmente, outras vezes introduzindo alterações, ocultando frases, trocando parágrafos, sempre provido de liberdade total. É essa uma vantagem de ser autotradutor: é dono do texto, conhece todo o universo ficcional e todos os nele envolvidos, podendo manipular essa dimensão à vontade sem ser questionado sobre motivações e sem lhe serem apontados erros. Beckett representa a combinação perfeita de autor e tradutor.

Vladimir Nabokov teve uma experiência semelhante, por ter sido falante de três línguas, escritor em duas e autotradutor entre o russo e o inglês, embora tenha passado pela tradução de textos de outrem. Também não receava afirmar-se como tradutor das suas obras, considerando que traduções de outros eram deficientes e apagavam muito do seu estilo natural, e que a Autotradução lhe dava poder e controlo sobre toda a tradução e eventuais alterações necessárias. Em todas as suas autotraduções, Nabokov inclui um prefácio ou posfácio onde teoriza sobre os processos utilizados durante a tradução, defendendo as suas estratégias e justificando as suas escolhas, acabando por se tornar também num teórico da Tradução. Fê-lo talvez para manter a sua opinião de que «não haverá outra tradução legítima» (Antunes, 2007: 134) senão a sua, pela autoridade que lhe é conferida enquanto autor e porque, para ele, «qualquer coisa que não seja isso [tradução literal] não é uma tradução verdadeira, mas uma imitação, uma adaptação ou uma paródia» (*ibidem*, 128). Esta visão literal da Tradução não o impediu contudo de introduzir alterações nalguns dos seus trabalhos autotraduzidos.

Tendo sempre em mente a discussão e os exemplos apresentados anteriormente, a pesquisa efectuada sobre Autotradução foi conduzida com o intuito de encontrar nomes de autotradutores e de estudo biográficos, bibliográficos e analíticos sobre eles. Surgiram vários, incluindo estudos historiográficos sobre o tema, que ajudaram na procura de opiniões, estratégias de tradução e conclusões relativas a comparações feitas entre textos originais e respectivos textos autotraduzidos. O objectivo era o de obter material que auxiliasse o processo prático de autotradução adjunto a esta dissertação e o de encontrar métodos que auxiliassem na análise e comparação entre original e autotradução. Estes são os objectivos de estudo do presente trabalho, cada texto apresentado separadamente para revelar todos os meta- e paratextos essenciais para o desenvolvimento de uma análise produtiva e de conclusões bem concretas.

Para tal, este documento escrito representa todos esses elementos, respeitando um modelo de estruturação simples. Após esta Introdução, apresenta-se um Capítulo Zero, dedicado às fontes de pesquisa que foram importantes para a obtenção de conhecimentos e opiniões. O mesmo existe para apresentar essas fontes, sejam elas artigos, livros ou dissertações académicas, e incluir uma breve descrição das mesmas, pois ajudaram a moldar o pensamento teórico desta tese e o material que forneceram foi bastante relevante para aplicações práticas.

O Capítulo Um é dedicado apenas a um enquadramento teórico, incluindo conceitos básicos de Tradução. Confronta diversas perspectivas de autores sobre o papel de um tradutor, para depois iniciar um enquadramento histórico com base na teoria dos *memes* de Andrew Chesterman. A discussão termina numa encruzilhada e o Capítulo explora, então, a alternativa da Autotradução, apresentando conceitos, considerando vários teóricos e métodos e incluindo elementos históricos e culturais para que esse ramo dos Estudos de Tradução seja devidamente identificado.

No Capítulo Dois, dedicado ao caso pessoal em estudo, introduz-se um conceito que se considera novo em Portugal: a *fanfiction*. Não tem ainda uma denominação oficial em português, talvez por ser um submundo bastante retraído na cultura portuguesa e por não ser muito explorado na língua nacional. Este conceito inspira-se sobretudo na criação de histórias ficcionais, como o próprio nome indica, mas com uma característica muito especial: os seus autores são admiradores de alguém ou alguma personagem fictícia e utilizam tais *personae* para as suas criações. O Capítulo discute este conceito e explora algumas teorias académicas sobre o tema, citando investigadores

maioritariamente norte-americanos. Para terminar, enumera as especificidades do texto escolhido para autotraduzir, o que o inspirou, as características do original, a intensidade do processo criativo e inevitavelmente a relevância inter-semiótica de todos os aspectos envolvidos na criação desse texto.

O Capítulo Três apresenta o estudo de caso propriamente dito, analisando o texto autotraduzido e as alterações efectuadas, não esquecendo a devida justificação. A análise dos textos é comparativa, entre original e autotradução, identificando as diferenças, ressaltando as alterações feitas e justificando-as, sejam elas do foro gramatical, linguístico, estilístico, de pontuação ou de vocabulário. Faz ainda a apreciação geral dessa autotradução, em termos de fidelidade ao original ou de autoridade sobre ela da parte da autora. Pelo facto de se tratar de uma autotradução e de que esta dissertação foi desenvolvida pela mesma pessoa que escreveu *On Tango Street* e o traduziu, far-se-á recurso da primeira pessoa do singular. Isto fará com que a discussão do Capítulo discorra mais simplesmente e servirá de guia para a noção de Autotradução como um processo pessoal pensado propositadamente para este trabalho.

O objectivo final de descobrir se um autotradutor tem mais de tradutor ou de autor advém de todo esse processo, seguindo-lhe o último Capítulo, o das Considerações Finais. Este debruça-se sobre as questões mais relevantes de toda a dissertação, nomeadamente sobre o processo de Autotradução e do caso em particular, e de como foi trabalhá-lo.

Capítulo Zero: **As fontes de pesquisa**

Todo o trabalho de investigação necessita de pesquisas prévias sobre o tema a discutir, para ajudar a construir um pensamento teórico e/ou para criar oportunidades de demonstração prática. É exactamente para descrever essa ajuda teórica e prática que se criou este Capítulo Zero, para dar a conhecer as fontes principais que inspiraram esta dissertação e para indicar o modo como ajudaram no delineamento de estratégias e metodologias.

Começaremos com as fontes sobre a Tradução enquanto conceito e processo, sobre as diferentes opiniões e teorias tradutivas e ainda sobre como se aprende Tradução e se aplica esse novo conhecimento. Esta pesquisa ajudou no enquadramento teórico e na definição de estratégias mais práticas sobre como utilizar a teoria para trabalhar activamente e desenvolver traduções propriamente ditas.

- Andrew Chesterman

Memes of Translation: the spread of ideas in translation theory.

O principal interesse teórico foi esta obra de Chesterman sobre uma teoria tão específica como a dos *memes* de tradução. Para o autor, que partilha a teoria de Dawkins, estes são unidades de transmissão cultural, mais especificamente unidades de imitação. «Se um cientista ouve ou lê sobre algo que considera uma boa ideia, acaba por partilhá-la com os seus colegas e alunos»¹ (2001: 5), Chesterman cita Dawkins, e complementa esta ideia, argumentando que um *meme* pode ser transmitido dentro de uma cultura através do processo de imitação, mas que também pode ser transmitido entre culturas através da Tradução.

No seu livro, Chesterman defende que os *memes* podem ter diversos níveis, desde o mais específico ao mais geral, mas decide usar o termo *supermeme* para o nível mais generalizado de todos. O autor dedica uma secção inteira a falar destes, destacando cinco *supermemes* que considera importantes: "texto de partida-texto de chegada" (*source-target*), "equivalência" (*equivalence*), "intraduzibilidade" (*untranslatability*),

¹ Minha tradução de, "If a scientist hears, or reads about, a good idea, he passes it on to his colleagues and students."

"tradução livre vs. tradução literal" (*free-vs-literal*) e "todo o processo de escrita é tradução" (*all-writing-is-translating*).

No primeiro *supermeme*, o autor comenta que, apesar de existir um texto de partida e um texto de chegada no processo tradutivo, não significa que um texto de partida deixe de existir a partir do momento em que o de chegada é terminado. Isto é, a tradução de um texto não elimina a sua existência, mas em vez propaga as ideias (*memes*) que nele vivem e atribui-lhe novos leitores e novas interpretações.

No segundo *supermeme*, o da equivalência, começa por declarar que é o tópico mais discutido nos Estudos de Tradução, por ser tão comum e aparentemente básico. O autor apresenta-o ao mesmo nível de uma metáfora, com o sentido de que esta apresenta duas entidades como idênticas, o que pode ser aplicado à Tradução porque na transição do texto de partida para o texto de chegada, a identidade do primeiro não é alterada. Isto é, os dois textos são idênticos, *equivalentes*. No entanto, a importância deste conceito de equivalência tem sofrido um declínio ao longo do tempo, porque supostamente há investigadores que definem Tradução nos termos de equivalência e vice-versa, sob teorias de que uma tradução é equivalente ao texto original por natureza e de que uma tradução não equivalente seria uma contradição.

O terceiro *supermeme* é o da intraduzibilidade e apresenta-nos duas alternativas de ligação com o anterior: 1, se uma tradução é definida nos termos da equivalência e esta é impossível de alcançar, e 2, se equivalência é, por definição, perfeita e se perfeição é impossível, é porque é impossível traduzir. O autor continua o seu relato apresentando uma ligação bíblica a este conceito, como o mito da Torre de Babel e o facto de as autoridades eclesiásticas considerarem que não se devia interferir com a palavra divina. Segue-se um princípio no sentido oposto, baseado no autor Keenan, de que nada é traduzido *com exactidão*, pois as próprias línguas são bastante "imprecisas". E avaliada neste plano, a tradução deixa de ser impossível, pois tudo pode ser traduzido, de um modo simples ou rebuscado, ou simplesmente explicado. Chesterman até se questiona: «Nenhuma comunicação é perfeita, então por que tem a tradução de o ser?»² (*ibidem*, 11). E termina este *supermeme* afirmando que há textos mais fáceis de traduzir do que outros, por exemplo quando as culturas de partida e de chegada têm alguma forma de contacto cultural ou partilham uma cultura histórica semelhante ou quando os textos de partida são redigidos de propósito para leitores da cultura de chegada.

² Minha tradução de "No communication is perfect, so why should translation be?"

O seguinte lida com a questão da tradução livre e da tradução literal e o autor apresenta nomes que defendem ambas as teorias. Por exemplo, Nabokov e Peter Newmark, que defendem uma tradução literal, um porque o tradutor tem o dever de reproduzir o texto com exactidão, o outro porque a tradução palavra a palavra é o único método válido para o fazer. Do lado oposto, Chesterman apresenta-nos Ronbinson, que defende apenas que o texto de partida e o de chegada devem ter uma relação reconhecível entre elas. Termina com o apontar de uma desvantagem, de que o conceito de tradução literal é entreposto como a única saída de uma determinada dimensão, o que prejudica toda a discussão.

O último *supermeme* compreende a Tradução como algo diário e involuntário, indicando exemplos como o aprender a falar, em que se transforma significados ou imagens em palavras, ou como o facto de muitas vezes ser necessário frasear as palavras de alguém de modo diferente, mentalmente, para as compreender. Posteriormente, defende que não existem textos originais, que todos eles são criados a partir de outros e que todas as palavras já foram utilizadas de todas as formas. Este *supermeme* basicamente representa a Tradução não só como possível, mas também como uma utilidade de todos os dias.

Posteriormente, o autor introduz um *meme* diferente, baseado numa teoria de Popper e num esquema muito simples:

P1 - TT - EE - P2³

Neste esquema, P1 representa o Problema com que nos deparamos, TT é todas as Teorias que julgamos resolver o problema apresentado, EE representa a Eliminação das teorias que não servem para o objectivo de resolução de um problema inicial. Para o autor, estes três processos culminam num novo Problema (P2), num ciclo vicioso que não nos leva à verdade das coisas, mas nos aproxima da verosimilhança, diz-nos Chesterman (*ibidem*, 16-17).

Num capítulo posterior, o autor utiliza esta teoria dos *memes* enquanto ideias ou conceitos generalistas e aplica-a à Tradução enquanto processo. Faz uma descrição bastante pormenorizada de todos os *memes* que encontra, bastante focados na evolução histórica das teorias de Tradução, e que apresentarei aqui de um modo muito breve.

³ P1/P2 – Problem 1/2; TT – Tentative Theory; EE – Error Elimination.

Começa por um *meme* bem simples, o das Palavras, que descreve como unidades básicas da Tradução, no sentido que a função desta é transmitir os significados que existem em cada palavra traduzida. Chesterman diz que a língua é uma estrutura composta por palavras, por signos, que metaforicamente são os tijolos da construção maior que é a língua, ou num ambiente mais prático, o texto. Só que numa tradução, os tijolos não podem ser as palavras em si, pois é difícil encontrar equivalentes numa segunda língua para todas as palavras da língua de partida. Assim, os tijolos de um texto a traduzir passam a ser os significados das palavras que o compõem, o significado que o tradutor tem de deixar transparecer do texto original para o produto final do seu trabalho. E portanto, traduzir passar a ser reconstruir.

O segundo *meme* é o da Palavra de Deus, relativo à época de tradução da Bíblia, que levantou várias problemáticas. Primeiro, não se poderia traduzir apenas o significado das palavras nem as palavras em si, pois estas sem uma estrutura equilibrada não podem subsistir. No entanto, na época, acreditava-se que nem a Palavra nem a sua forma deveriam ser alteradas, com receio de acusações por heresia que punham em risco a vida dos tradutores. Portanto, a tradução de textos religiosos passava por manter uma semelhança formal tão grande como semântica, pelo que o acto de traduzir assumia uma componente de cópia.

Subsequentemente, outros teóricos defendiam que copiar faria do tradutor um servo perante o texto de partida e que não haveria mal nenhum em colocar um pouco de liberdade de discurso nas suas traduções. Esta posição foi também afectada pela mudança intrínseca no conjunto de textos que se traduziram, pois deixaram de ser somente religiosos para incluírem textos seculares. E para estes, a tradução poderia funcionar como interpretação, comentário ou adaptação, o que transfere todo o domínio do texto de partida para um controlo regulado do texto de chegada, sendo que até a língua de chegada ganharia com essa evolução. Assim, antigos servos do texto de partida, isto é, os tradutores que optavam por um trabalho literal, praticamente palavra a palavra, tornaram-se dominadores, possuidores de autoridade e de total responsabilidade sobre os seus textos de chegada. As suas preocupações passaram a estar no público-alvo, bem como na fluência do texto, numa função um pouco retórica, tal como os gregos a defendiam enquanto estudo dos recursos da língua. E o autor apresenta nomes de autores que viam os tradutores como rivais do autor do texto original, pelo que traduzir transformava-se em mais do que copiar: em imitar.

No entanto, este *meme* também foi bastante discutido e causou opiniões contrárias, criando um novo *meme*, no qual se olhava para a língua como uma força criativa, capaz de dar forma ao mundo e até à experiência humana. Nesta época, era dado um valor imenso ao poder da língua e ao quanto ela poderia enriquecer enquanto meio de comunicação entre pessoas, enquanto elemento cultural, mas especialmente enquanto *logos*, «the creative Word» (*ibidem*, 26), diz Chesterman. Assim, um tradutor era olhado como um artista que trabalhava a língua, cultivando os significados de um texto de partida e incluindo-os na cultura de chegada, num sistema que transformava o processo de traduzir num simples acto de criar.

As reacções a este *meme* surgiram, obviamente, na defesa de que a língua deveria ser estudada seriamente por linguistas e filologistas profissionais. Um deles, Friedrich Schleiermacher, defendia que o tradutor devia tratar as duas línguas (de partida e de chegada) como signos matemáticos, «que por simples métodos de adição e subtracção podem ser reduzidos ao mesmo valor»⁴ (*ibidem*, 30). E assim, o autor delimitou outro *meme*, o da ciência linguística, em que traduzir é descodificar e recodificar, num processo contínuo.

No entanto, autores houve que consideraram o *meme* anterior muito focalizado nos extremos, na língua de partida e na língua de chegada, e chegaram à conclusão que a Tradução era um processo itnermédio. Seria o trabalho de um mediador entre o autor original e o público-alvo, devendo lealdade a ambos. O tradutor assume uma posição mediana, em termos de localização das personagens, mas tem um dos papéis mais activos e essenciais, pois é aquele que se colocar entre as pessoas que não se conseguem entender numa só língua. E ele vai trabalhar sobre um texto de partida e alcançar um texto de chegada, o que transforma a Tradução num acto de comunicar.

Os Estudos de Tradução propriamente ditos vieram abalar o *meme* anterior e criar outro, de novo incidente no texto de chegada. O argumento era que o tradutor criava um novo meio de comunicação, o texto de chegada, mas que este devia ser estudado empiricamente para se obter conclusões sobre o que uma tradução verdadeiramente é e qual o processo cognitivo realizado que não permite que se desvie muito do texto original. Pois este terá de ser de certa forma manipulado para que o objectivo do tradutor seja devidamente conseguido e, quando alcançado, o texto de chegada irá por sua vez manipular a cultura de chegada, «incluindo a percepção que a

⁴ Minha tradução de "[...] which simply by means of addition and subtraction can be reduced to the same value."

cultura de chegada terá da cultura de partida»⁵ (*ibidem*, 38). Chesterman dá o exemplo da legendagem de filmes, preferida em países com culturas mais fracas que conseguem aceitar o que vem de fora, enquanto que culturas mais nacionalistas e resistentes a influências estrangeiras preferem dobrar os mesmos produtos culturais. Com argumentos exemplificativos como este não é difícil aceitar esta visão da Tradução como manipulação.

O último *meme* que o autor apresenta surge não como reacção contrária ao anterior, mas como continuação dele, contudo enquanto o *meme* focado no texto de chegada se consome questionando o processo de traduzir, este opta por se debruçar sobre como o tradutor faz o seu trabalho. O principal pensamento recai sobre perguntas acerca do que passa pela mente de um tradutor, da experiência que tem ao traduzir, se o próprio tem plena consciência do que se passa enquanto trabalha, como funciona o processo de tomada de decisões ao traduzir, entre muitas outras. São as questões principais de quem avalia o trabalho do tradutor, de quem pretende estudar os segredos do processo tradutivo e quiçá chegar a conclusões e a leis pragmáticas do pensamento tradutivo em si, pelo que traduzir se transforma em pensar.

Perante esta análise metafórica da Tradução, Chesterman consegue reunir a evolução da consciência mundial em torno do processo de traduzir e da pessoa do tradutor, ao longo da História. Apesar de não se apresentar datas nem nomes nesta dissertação, por irrelevância de discurso, eles estão presentes no texto original do autor e transformam a historiografia da Tradução e respectivas teorias em momentos mais práticos de reflexão. Foi essa pragmatização de assuntos teóricos que tornou este texto tão relevante para a presente tese, pois está a decorrer para tentar associar esta ou aquela escolha tradutiva com um ou outro *meme*, situando a Tradução num palco cognitivo importante. O próprio tradutor consegue controlar o pensamento e tentar localizar as suas escolhas, aparentemente casuais, mas que podem muito bem estar totalmente relacionadas com conhecimentos previamente adquiridos de estratégias de Tradução e de questões linguísticas simples. Daí que este estudo pormenorizado das várias abordagens históricas face a textos originais, processos tradutivos e textos traduzidos seja dos mais importantes caminhos do pensamento a ter em conta para os capítulos práticos que surgem nesta dissertação (Capítulos Dois e Três).

⁵ Minha tradução de "[...] including the target culture's perception of the source culture."

Houve também fontes teóricas sobre o conceito de Autotradução e os autores que o adoptaram na sua vida e também sobre estudos mais práticos sobre autotradutores, as suas técnicas e as conclusões a que investigadores chegaram sobre eles. Essa pesquisa servirá de ponto de partida para a análise do texto do caso pessoal de Autotradução, para tentar perceber que rumo tomou e qual a posição da autora, se a de um tradutor privilegiado ou a de continuidade do processo criativo.

- Helena Tanqueiro:

Autotradução: autoridade, privilégio e modelo.

A primeira fonte teórico-prática sobre Autotradução é uma dissertação, datada de 2002 e escrita por Helena Tanqueiro, que a realizou sob a asa da Universitat Autònoma de Barcelona. O seu objecto de trabalho é um conjunto de autotraduções de dois autores catalães, Antoni Marí e Eduardo Mendoza, fazendo um estudo comparativo entre os seus originais e os produtos finais autotraduzidos. Estuda também uma obra de António Tabucchi, já não no âmbito da Autotradução, mas no da Tradução de referentes culturais.

Antes de se dedicar a estas, elabora uma reflexão geral sobre a Tradução, que a autora caracteriza como «uma arte independente com características próprias, específicas» (Tanqueiro, 2002: 1), apontando que tanto pode pender para uma arte mais reprodutiva, quando há cópia do universo ficcional original, ou para uma arte mais produtiva, se o tradutor transforma a linguagem do original para se dedicar às exigências do público-leitor. Toma este caminho para tentar «definir o conceito de autotradução [...] verificar se o autotradutor [actua] essencialmente como tradutor, até que ponto a sua autoridade enquanto autor e a sua dupla qualidade lhe [conferem] um estatuto de "tradutor privilegiado"» (*ibidem*, i). A autora propõe que o tradutor se pode centrar no que pretende transmitir o autor ou pode optar por se manter fiel à obra. É a dualidade do papel do tradutor, que apesar das escolhas, tem de procurar estreitar uma relação com o autor e com a obra, para depois poder escolher o seu caminho para se fazer entender junto do público-leitor. (*ibidem*, 8-10)

Segue-se uma reflexão sobre a relação entre o autor e o tradutor, apontando nomes de autores que discutem preferências com os seus tradutores, por exemplo se preferem que seja traduzida a sua intenção, como Günter Grass, ou se preferem uma tradução literal, como o já referido Milan Kundera. Ao trocar tais ideias e receber tais instruções, um tradutor pode aproximar-se do ângulo de visão com que o autor criou

aquela obra, consegue extrair mais informação sobre o que motivou a obra e o modo de escrita. Esta relação é bidireccional, pois o autor também pode lucrar com ela, ao ganhar a oportunidade de reflectir uma e outra vez sobre o que escreveu, através das dúvidas colocadas pelo tradutor sobre o seu trabalho (*ibidem*, 11-15). José Saramago explicita-o na seguinte citação: «As grandes listas de perguntas e dúvidas que recebi [...] foram portas abertas para compreender a minha própria linguagem mais profundamente»⁶.

Posteriormente, a autora analisa a relação tradutor-obra, defendendo que o tradutor apresenta características do leitor-modelo, tal como defendido por Umberto Eco, ao qual se contrapõe a figura do "leitor empírico". Este «pode ler de muitas maneiras, não existindo nenhuma lei que lhe imponha como ler porque, a miúdo usa o texto como um recipiente das suas próprias paixões, que podem proceder do exterior do texto, ou ser este mesmo a provocar-lhas de maneira casual» (*ibidem*, 17). Esta citação leva Tanqueiro a dizer que os tradutores pensam num leitor como eles e com exigências similares e, claro, um vasto conhecimento literário que lhes permite entender e interpretar as palavras do autor. Um tradutor tem de se aproximar do autor, de trabalhar com ele e de conhecer muito bem o seu modo de escrita para concluir a tradução com sucesso.

Na Autotradução, é um leitor-modelo por excelência, pois é o próprio autor e tem capacidade para tomar o lugar do leitor ideal que projectou anteriormente, anulando a probabilidade de falsas leituras, distorções na intenção ou outros problemas tradutivos. Depois passa essa sua leitura para o papel, tentando compreender o mundo ficcional para o mudar para a segunda língua. Requer, contudo, que o tradutor desconstrua a obra e a reconstrua numa segunda língua, limitado por um universo ficcional acabado que pertence ao texto original. Acaba também por assumir a voz do autor nesse primeiro nível, passando a ganhar voz própria quando passa à fase de trabalhar na língua de chegada. Tanqueiro acaba por defender que na Autotradução estas funções estão facilitadas pelo facto de os dois sujeitos se cruzarem na mesma pessoa, tornando o processo de tradução menos formalizado pelas dúvidas sobre o quê e como traduzir. No entanto, a autora explicita uma certa crença na intraduzibilidade, na qualidade de que traduzir só é verdadeiramente possível conhecendo a intenção original do autor para que seja correcta. É uma perspectiva que retira valor ao papel de um tradutor casual, por ser uma identidade exterior e praticamente inferior, o que resulta na sacralização da

⁶ Minha tradução de "The long lists of queries and doubts I have received, [...] were like doors opening to give me a deeper understanding of my own language." (Tanqueiro, 2002: 13.)

Autotradução e do autor como melhor tradutor para os seus textos por os ter criado originalmente.

Após este apelo à vantagem da Autotradução, Tanqueiro define-a a partir de elementos históricos e de uma localização geográfica simples, deixando clara a importância de um ambiente bilingue para a criação de mais hipóteses de autotradução, ou seja, é no bilinguismo que surge a essência da autotradução. A sua argumentação é sustentada pelo exemplo dos autores catalães, que estuda e compara na sua dissertação, focada no seu objectivo de confirmar o carácter único da Autotradução e dos produtos finais da actividade.

Para tal, introduz nomes como Antonio Tabucchi, Vladimir Nabokov, Milan Kundera e Samuel Beckett para posteriormente expor o que faz da Autotradução uma tradução privilegiada. A autora aponta aspectos como «uma distância zero em termos de subjectividade entre autor e tradutor» (*ibidem*, 50), «uma maior segurança no momento de reconstruir o universo linguístico por não estar condicionado pelo universo linguístico de partida» (*ibidem*, 50) ou a liberdade que possui para complementar o mundo ficcional do original e a possibilidade de alterar e atribuir maior coesão, pelo facto de se manter enquanto autor do texto (*ibidem*, 99). Estes "privilégios" que o autotradutor possui permitiram a Helena Tanqueiro uma análise de dados das obras que seleccionou para o seu estudo.

A autora analisou os textos de Antoni Marí e Eduardo Mendoza, comparando originais e autotraduções, e apresentando-nos as suas conclusões. Em primeiro lugar, sobre Antoni Marí e o carácter mecanicista que o autor atribui ao processo tradutivo, sobre a autonomia que quis dar ao texto na segunda língua e sobre como o autor reescreveu o texto, por exemplo corrigindo erros, introduzindo explicações para atribuir coerência e coesão, quando conveniente e se novas ideias lhe ocorressem (*ibidem*, 61-63). Tanqueiro confirma que Marí se mantém fiel ao original em momentos cruciais da intriga, tal como um tradutor deve fazer (*ibidem*, 74-76), e até afirma que «o tradutor só terá de ser "fiel" à construção do reino ficcional já previamente fixado, todo o resto passa por uma transformação que implica uma nova construção e constitui a tradução» (*ibidem*, 77).

Já sobre o trabalho de Eduardo Mendoza, a investigadora declara que o autor fez alterações na sua peça para que pudesse «resolver questões surgidas depois da primeira encenação em Barcelona» (*ibidem*, 77). O autotradutor acrescentou ou omitiu frases nas didascálias para corrigir e dar coerência, mas também no texto da peça para melhorar o

ritmo e para uma melhor caracterização das personagens. Tanqueiro refere que, na sua opinião, estes são comportamentos típicos de um tradutor regular. O que para a investigadora constitui a liberdade do autotradutor é o facto de omitir falas ou de substituir expressões, embora o autor mantenha o texto original em momentos de grande intensidade dramática que «exigem por parte do tradutor, independentemente de ser também o autor, o respeito não só da intenção do autor, mas também à língua, ao modo como elabora o discurso dramático» (*ibidem*, 94).

Na sequência desta reflexão, Helena Tanqueiro analisa um terceiro texto, não uma autotradução, mas um original para comprovar «se em determinados casos de obras originais [...] os autores já realizam tarefas de tradutor» (*ibidem*, 11), problematizando o autor como tradutor da realidade, das marcas culturais que inclui no seu texto. A autora define "marca cultural" como

todas as denominações ou expressões ou referências presentes num texto literário a analisar cujo valor conotativo e/ou carga afectiva (no macro-contexto da obra literária e no micro-contexto do segmento em que aparecem) são entendidas e partilhadas, de forma implícita, pelo autor apenas com os integrantes da área cultural a que se dirige a obra e que estão vetadas ou provocam associações diferentes aos integrantes da área cultural a que vai dirigida a tradução. (*ibidem*, 127)

Este conceito surge após um enquadramento teórico e histórico do assunto que Helena Tanqueiro desenvolve, focando nomes como H.J. Storig, R. Stolze, Katharina Reiss, Christiane Nord, para os confrontar com teorias gerais de tradução de autores como Eugene Nida e Peter Newmark.

Este texto pertence a António Tabucchi, tem o título *Sostiene Pereira* e foi originalmente escrito em italiano, apesar de a acção tomar lugar em Portugal, em redor de personagens portuguesas, numa apresentação da cultura nacional aos leitores italianos. É exactamente esta a tradução de marcas culturais que Tanqueiro refere, pois o autor teve de adoptar a cultura portuguesa à sua língua literária para que os leitores compreendessem. E para tal, um autor tem de possuir um vasto conhecimento de ambas as culturas, em todas as suas vertentes, para se dedicar a uma tarefa desta dimensão.

Estas competências culturais, esse conhecimento, podem traduzir-se em dois conceitos que surgem diversas vezes no decorrer dos textos académicos sobre a temática presente: o bilinguismo e o biculturalismo. Muitos desses textos, contudo, falham em delineá-los. Aqui, no entanto, pretendo fazê-lo.

Para esta dissertação, tomarei estes conceitos pelas suas vertentes mais simples, sem os problematizar, para não fazer deles uma temática muito forte, pois servirão apenas como guias para a compreensão do texto. Assim, tomo bilinguismo como a característica de indivíduos que atingem grande nível linguístico, sendo correctos na leitura e escrita em duas línguas, apoiada pela investigadora Maria Alice Gonçalves Antunes que toma por bilinguismo os «autores que vivem em países onde duas línguas são utilizadas como meio de comunicação» (Antunes, 2007: 85), embora defenda que essas capacidades de compreensão oral e escrita não têm de ser muito desenvolvidas.

Quanto ao conceito de biculturalismo, é uma característica de indivíduos que passam por várias situações, incluindo estabelecerem morada durante um longo período de tempo em mais de um país, isto é, nascidos e criados num, depois mudarem-se para um país estrangeiro. Também ocorre em indivíduos que não moram num país estrangeiro, mas que conhecem bem a segunda cultura, familiaridade essa adquirida de forma indirecta, através de elementos culturais como livros, cinema, televisão em quantidade suficiente para gerar conhecimento (*ibidem*, 86).

Estas duas características estão presentes nesta dissertação, nomeadamente na apresentação dos textos original e autotraduzido. São ambos fruto de bilinguismo e biculturalismo, pois é claro que a autora de ambos possui conhecimento de duas línguas, sendo fluente na sua escrita e na compreensão de detalhes culturais, apesar de nunca ter visitado países de língua oficial inglesa. É a prova de que Antunes está correcta quando afirma que é possível absorver elementos culturais de forma indirecta.

É então com estes dois conceitos em mente, a par da sua análise textual atrás referida, que a investigadora conclui que a obra de António Tabucchi requereu trabalho similar ao de um tradutor, visto que foi escrita em italiano sobre pormenores portugueses e precisou de os dar a conhecer aos italianos de forma coerente, actuando como «mediador cultural, um tradutor com a autoridade que lhe confere o seu estatuto de autor» (Tanqueiro, 2002: 135). O autor teve de traduzir aspectos da cultura portuguesa e adequá-los à língua italiana de forma clara e esclarecedora, fácil de compreender (*ibidem*, 138). Tanqueiro considera que o autor utilizou procedimentos de um tradutor e que posteriormente o tradutor para o português trabalhou como se escrevesse o original, porque o que estaria explicado em italiano pôde ser transformado em referências culturais imediatamente implícitas na língua portuguesa. Dá o exemplo de *gioventù salazarista*, referência nominal necessária em italiano, mas que o tradutor português traduziu apenas por *Mocidade Portuguesa*. É só um exemplo que confirma,

para Tanqueiro, o facto de que António Tabucchi foi tradutor sem passar pelo processo de duas línguas. Esta é uma das suas conclusões finais.

Estas obviamente terminam a dissertação, com considerações finais de revisão do trabalho efectuado e da pesquisa desenvolvida, nomeadamente sobre as características da autotradução e do autotradutor. A investigadora apresenta-o como um caso único, porque reúne as duas funções: a de autor e a de tradutor face a uma obra, uma vez que é bilingue e bicultural. É um caso de autoridade face à tradução por não existir modo de a fazer incorrectamente; e um caso privilegiado de liberdade tradutiva mas sem aproveitar dela arbitrariamente, apesar de poder decidir quando se quer desprender do original e quando se mantém fiel a ele. É ainda um modelo para os tradutores que trabalhem aquela obra para outras línguas.

Perante este panorama, Tanqueiro apresenta uma conclusão geral de que a Tradução Literária não integra o leitor numa cultura diferente, mas num universo ficcional criado noutra língua.

Esta longa discussão de Tanqueiro foi útil para a presente tese porque a sua autora questiona exactamente o que se pretende saber, se o autotradutor é um simples tradutor ou não. Tanqueiro analisa empiricamente textos de dois autores catalães e tenta identificar alterações na autotradução em relação ao original, enquanto neste caso a situação é mais prática e presente. Isto é, uma autotradução foi feita propositadamente para a dissertação, para avaliar o processo autotradutivo e retirar conclusões quanto ao papel do autor/tradutor. No final, o objectivo é o mesmo: identificar o autor e o tradutor na autotradução, apesar de combinados na mesma pessoa, e descobrir possíveis motivações para as alterações efectuadas ou não durante todo o processo. A utilidade de Tanqueiro prende-se então com a semelhança de metodologia para alcançar um objectivo comum.

- Maria Antunes:

O Respeito pelo Original. Uma análise da autotradução a partir do caso de João Ubaldo Ribeiro.

A segunda dissertação que serviu de fonte de pesquisa data de 2007 e pertence a Maria Alice Gonçalves Antunes, que a realizou sob a alçada da Universidade (Pontífica) Católica do Rio de Janeiro. O seu trabalho começa com considerações teóricas sobre o conceito de autor-modelo de Umberto Eco, que adopta para a sua análise prática, posterior à descrição pormenorizada e crítica da teoria. A autora brasileira destaca que

esse autor-modelo depende do leitor-modelo, previsto pelo autor e que é «supostamente capaz de interpretar o texto da mesma maneira que o autor previu durante o processo da geração do mesmo» (Antunes, 2007: 31), ao ser um agente propulsor da produção escrita. Distingue-se do leitor empírico, pois este é «qualquer leitor que selecciona um texto para leitura» (*ibidem*, 33), que «constrói hipóteses acerca do leitor-modelo presente no texto e faz conjecturas acerca do autor-modelo» (*ibidem*, 33). Este é o responsável por deixar pistas no texto que o leitor empírico deve ser capaz de interpretar e compreender, embora o texto tenha sido escrito pelo autor empírico para um leitor-modelo. Todos estes personagens são independentes, com origens e funções distintas, mas que num texto têm de co-existir para serem reconhecidas, num ciclo vicioso do processo criativo.

Quando aplicadas à Teoria da Tradução, Antunes reconhece o tradutor profissional como possuidor do papel de leitor-modelo, pois este pode ser exercido «por todo aquele que desejar (ou estiver apto a) interpretar o texto, respeitando seus limites» (*ibidem*, 43), enquanto o autotradutor «tem autoridade e liberdade para ir além de limites sem ser chamado de traidor e deixará marcas atribuídas ao autor-modelo original e permitidas somente a esse autor» (*ibidem*, 43). Perante estas situações diversas, a investigadora acredita que «o trabalho do autotradutor precis[a] [de] ser investigado, já que o conhecimento desse processo pode fornecer novas possibilidades de compreensão da tradução propriamente dita» (*ibidem*, 45) e até se dedica a esse estudo, através do exemplo de João Ubaldo Ribeiro.

Antunes escolheu duas obras deste autor brasileiro, os únicos textos a serem autotraduzidos, *Sargento Getúlio* e *Viva o povo brasileiro*, analisando as diferenças entre o original e a autotradução e tentando perceber se o autotradutor se aproveitou do seu estatuto para fazer muitas alterações na tradução.

A investigadora dedica um capítulo à Autotradução, apresentando definições como a da Routledge Encyclopedia e teorias de autores como Rainier Grutman, Anton Popovic e Werner Keller ou Gideon Toury. Antunes classifica a actividade autotradutiva como *transformação* do original, sendo que quem a faz é "dono" do texto e não um tradutor totalmente estranho, possuindo completa liberdade de tradução e estratégias a escolher. Segue-se um breve histórico da Autotradução e uma recolha de momentos cruciais de pesquisa sobre a Autotradução, analisando casos de autores belgas, catalães e escoceses.

Antunes aponta o surgimento da Federação Internacional de Tradutores (FIT) e da Associação Americana de Tradutores (ATA), a profissionalização da Tradução e o aumento da visibilidade social do tradutor e respectiva prática profissional como três motivos para que a Autotradução se tornasse uma excepção enquanto prática de escrita. Utiliza também um tom de acusação quando comenta que a temática não tem sido alvo de estudos frequentes, perdendo muito valor enquanto actividade tradutiva, mas acaba por demonstrar a qualidade das poucas investigações existentes em anos anteriores a 2007 ao fazer uma apresentação descritiva e crítica de dissertações universitárias publicadas. Helena Tanqueiro, Verena Jung e Lillian DePaula Filgueiras são os três nomes apresentados pela doutorada brasileira.

Antunes apresenta um capítulo dedicado ao estudo do caso que trabalhou, João Ubaldo Ribeiro. Começa com uma biografia resumida para um enquadramento histórico e cultural adequado, indicando as obras que o autor brasileiro tem publicadas e as que foram traduzidas para países como os EUA, Canadá, Alemanha, Inglaterra, França, Itália, Portugal, Rússia ou Israel. A investigadora declara que é o autor mais vendido pela sua Editora, Nova Fronteira, mesmo sem alcançar consagração internacional.

No seu seguimento, Antunes investigou o autor, leu e analisou as suas obras e conseguiu extrair as suas conclusões para concretizar objectivos complexos. O seu trabalho passou por tentar entender o processo de autotradução do escritor que estudou. Através de correio electrónico, a investigadora admite ter trabalhado para descodificar as marcas culturais dos textos de João Ubaldo Ribeiro e para descobrir se as alterações que o próprio introduziu na autotradução podiam ser «creditadas ao trabalho do autor que reescreve o original, recriando o autor-modelo e, especialmente, o contexto cultural, por assim dizer, em que a obra se insere»⁷. No mesmo *e-mail*, Antunes clarifica que nunca pretendeu encontrar os motivos que provocaram as alterações no texto autotraduzido, mas avaliar o impacto que elas tiveram nos leitores, na própria obra e até no autor. Verifica que este é bilingue e bicultural, apontando claramente que Ubaldo Ribeiro leu muito em inglês e até viveu nos EUA. A autora afirma que ele é «um dos poucos que traduziram seus textos para uma língua estrangeira» (Antunes, 2007: 171), o que contribuiu para se tornar no escritor mais privilegiado no seu país natal, muito devido à crítica de eruditos brasileiros sobre as suas autotraduções (*ibidem*, 173).

⁷ ANTUNES, "Dissertação sobre autotradução" [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <jwnazare@gmail.com> a 3 de Março de 2011.

A investigadora analisa comparativamente o original e a autotradução dos dois textos que escolheu a nível micro-estrutural, seguindo o modelo de análise de traduções de José Lambert e Hendrik van Gorp. Este é uma abordagem mais prática e consiste em quatro etapas: 1) análise de dados preliminares como aspectos extratextuais, ou seja, se um título é publicado como tradução, se o nome do tradutor é incluído, se tem metatextos, e examina detalhes como a Editora, a data, a capa e a estratégia de tradução; 2) análise a nível macro-estrutural, ou seja, se o tradutor acrescenta ou omite quaisquer elementos como frases, parágrafos ou capítulos e respectivas consequências, com ênfase em analisar a estrutura principal do texto; 3) análise a nível micro-estrutural, para verificar «se o tradutor sempre segue as normas reconstruídas nas etapas anteriores ou se há exceções» (*idem*, 53), analisando trechos de texto previamente seleccionados com base nas hipóteses levantadas nas etapas anteriores; e 4) análise do contexto sistémico, isto é, dos metatextos para compreender a posição da tradução no contexto cultural da língua de chegada, incluindo comentários, críticas, o número de edições, re-impressões ou novas traduções.

Antunes destacou excertos de texto e as respectivas alterações, as diferenças na pontuação e a marcação de linhas de diálogo inexistentes no original, que simplificou a mancha gráfica e permitiu ao leitor de língua inglesa identificar os próprios modelos de pontuação. Revela ainda alterações de falas com sotaque ou de formas de tratamento formal, resultando num texto menos variado, «em que as escolhas linguísticas não desempenham um papel diferenciador» (*ibidem*, 206).

Perante estas alterações na autotradução, Antunes conclui que essa versão aproxima-se do leitor estrangeiro, responde aos seus desejos e hábitos de leitura e que é um texto mais simplificado, com períodos reconstruídos, a pontuação alterada e com mais parágrafos. Conclui ainda que a autotradução adiciona informações explicativas que estavam implícitas no original, «contribuindo para a construção da competência do leitor-modelo da autotradução» (*idem*, 207), ao mesmo tempo que se distancia desse mesmo leitor-modelo ao escolher vocabulário e colocações pouco comuns. Destaca ainda a dificuldade em traduzir o "sergipês", dialecto falado pela personagem principal de *Sargento Getúlio*, pois o autotradutor não poderia adoptar um dialecto já existente na língua inglesa para não parecer que a personagem era de uma região dos EUA.

Antunes confessa que «esperava que o movimento de afastamento fosse tão frequente que revelasse a tentativa do autor de reescrever o original, aperfeiçoando-o» (*ibidem*, 243). Existe, de facto, um processo de domesticação da tradução, de modo a

manter presente a consciência de que o texto não é originalmente inglês e para estimular a compreensão entre o leitor estrangeiro, o texto original e a sua intenção comunicativa.

Isto aproxima-se das conclusões finais da análise, em que Antunes assume que o autor descartou a sua autoridade sobre a autotradução e atribuiu ao próprio texto o controlo sobre o trabalho do autor/tradutor, reconhecendo que a tradução permanece fiel ao original e que até o próprio "génio criador" deve respeitar o processo de escrita primeiro.

Para a investigadora, já nas suas considerações finais, o original contém um universo ficcional acabado para os tradutores profissionais, mas os autotradutores consideram-no passível de sofrer transformações cruciais por razões variadas, pois a autotradução é uma etapa de aperfeiçoamento ou lapidação. Toma este processo como semelhante ao de lapidação dos diamantes, embora para João Ubaldo Ribeiro o texto original seja permanente e imutável, tendo o autor optado pelo equilíbrio entre domesticação e afastamento para facilitar a comunicação entre o texto e o leitor estrangeiro e para manter o gosto a texto traduzido.

Antunes termina a sua dissertação com uma conclusão que a afasta da teoria de Tanqueiro, pois esta defende o autotradutor como possuidor de uma posição bastante privilegiada na qualidade de poder escolher o que quer fazer com o texto, enquanto que a investigadora brasileira suporta a opinião do autor que analisou, de que o processo criativo original deve ser respeitado.

É exactamente esta divergência de visões que torna ambas as dissertações tão relevantes para o caso em estudo, pois confrontam-nos com dois lados da mesma fasquia. De um lado, a teoria de que um autor pode preferir traduzir as suas obras com a vantagem de poder mexer no texto, alterá-lo como pretender; do outro lado, a teoria que defende que mesmo o autotradutor tem de se sujeitar ao texto que pretende trabalhar e traduzir, devendo manter-se fiel a ele. São visões contrastantes e importantes para determinar o rumo que a autotradução desta tese terá, pois todo este estudo teórico-prático, esta leitura de análises comparativas feita a textos originais e autotraduções compõe um vasto leque de opções a avaliar durante a investigação. Assim sendo, as conclusões pragmáticas das duas dissertações servirão de ponto de partida para a análise e compreensão do texto original escolhido e da autotradução realizada para o caso pessoal em estudo.

Houve ainda fontes teóricas com algum enfoque no conceito de *fanfiction*, um (sub)género literário actualmente ligado à Internet que será apresentado em pormenor no Capítulo Dois. Esta pesquisa será útil para introduzir o texto em inglês sujeito a autotradução neste trabalho, pois é uma narrativa que conta com personagens baseadas em personalidades da vida real e com um estilo simples para ser lido entre os respectivos fãs.

- Elaine de Moraes:

Homepage de fanfictions: um estudo bidimensional de género na concepção sociorretórica

Em primeiro lugar, surge esta tese de Mestrado de Elaine de Moraes, para a universidade de São Paulo, com o objectivo de analisar um *website* dedicado à *fanfiction*, aplicando diversas teorias sócio-retóricas para determinar o tipo de comunidade que lá se reúne, o envolvimento entre utilizadores e o contexto situacional das histórias lá publicadas.

O mais útil à presente dissertação foi o capítulo em que Moraes apresenta o género digital que vai analisar, a *fanfiction*. Para a distinguir como género digital, a investigadora informa que a Internet veio retirar importância a certos suportes e ferramentas de escrita tradicionais, contribuindo para o nascimento de novas comunidades. A interacção social passou a ser feita à distância, com novos comportamentos por parte dos utilizadores, cada vez em maior número e mais jovens. É relevante apontar que a *fanfiction* não surgiu com a Internet, mas que este novo meio de comunicação globalizado ajudou a dar-lhe expansão e admiradores. A autora brasileira aproveita o conceito de cultura de participação de Henry Jenkins para identificar «uma subcultura na qual fãs de produtos culturais se apropriam de conceitos e personagens com um claro desejo de expandir universos ficcionais sem preocupação com direitos autorais e sem o intuito de lucro» (Moraes, 2009: 73) e prova-o ao introduzir o conceito de *fandom*.

Subculturas organizadas e motivadas pelo mesmo interesse cultural, é a definição de *fandom* dada por Moraes, destacando a importante participação activa por parte dos fãs para discutirem opiniões e eventualmente partilharem narrativas por eles criadas. A investigadora recorda que nem só de *fanfiction* vivem as *fandom*, tendo-se ao longo dos anos estendido a, por exemplo, *fanart* (produção artística), *fanfilm* (montagens em vídeo que contam breves histórias) ou até mesmo produção musical. A divulgação destes é actualmente feita através da Internet, como já foi afirmado, mas

antes da era digital, os fãs imprimiam revistas não oficiais, *fanzines*, em que publicavam esses produtos para divulgarem a criatividade de todos nas suas comunidades. A *fanfiction* é apenas um exemplo, mas tem alguma primazia, muito pela facilidade de divulgação hoje em dia.

As informações seguintes da tese de Moraes serão discutidas no Capítulo Dois desta dissertação, no devido contexto, pelo que se ocultarão do presente Capítulo. Pode-se contudo dizer que esse conteúdo foi totalmente relevante para apresentar o que é a *fanfiction* e para a caracterizar, funcionando como motivo de citação e como fonte principal de pesquisa. Isto porque todos os outros artigos consultados sobre o assunto apontavam os mesmos aspectos e baseavam-se nos mesmos autores. A razão por que foi escolhida esta tese de Mestrado de Elaine de Moraes e não outro desses artigos, apesar de terem informações em tudo semelhantes, prende-se no facto de Moraes incluir um capítulo em que analisa um *website* dedicado à *fanfiction*. Este é bem importante, pois *On Tango Street* foi publicado *online* e ler a análise da investigadora brasileira foi interessante para localizar o texto original num sítio *Web* com o mesmo objectivo.

O capítulo três da tese de Moraes é dedicado a analisar esse *website*, com recurso a procedimentos de análise de *sites Web* e de documentos na *Web* e referindo teóricos como Swales e Bahtia, nomes que não foram pesquisados por irrelevância para o presente trabalho. Para ser breve, a autora teve de entrevistar um determinado número de autores de *fanfiction* que fazem parte do *website* que ela escolheu e inseriu informações como a idade, sexo, há quanto tempo lêem ou escrevem *fanfiction* ou com que motivações começaram a escrever. Estas informações serviram de amostra para avaliar a comunidade inscrita no *website* e, posteriormente, Moraes analisa a própria disposição da página *Web*, da perspectiva do propósito comunicativo, das unidades funcionais e das estratégias sócio-retóricas. As suas conclusões foram mais práticas do que úteis para o presente trabalho, pelo que não serão reveladas. Fica, no entanto, claro que toda a teoria em português sobre *fanfiction*, parte do Capítulo Dois, foi retirada desta tese de Mestrado, incluindo nomes de investigadores e citações.

- Rachel Shave

Slash Fandom on the Internet, Or, Is the Carnival Over?

Este artigo da investigadora americana é longo e não será analisado em pormenor neste trabalho, mas todo ele explora o mundo do *slash*, um subgénero da *fanfiction* que se desenvolve em torno de relacionamentos entre personagens do mesmo

sexo. A investigadora apresenta o conceito e aproveita as histórias que utilizam as personagens do Harry Potter como exemplo para aprofundar a sua pesquisa. O que interessa do artigo de Shave é a definição do conceito de *slash* e a recolha de citações que o fundamentem. Tudo isso será apresentado e devidamente referenciado no Capítulo Dois deste trabalho.

Estas obras mencionadas não foram os únicos estudos sobre Tradução e Autotradução consultados. De facto, actualmente, há mais de uma pessoa debruçada sobre a especificidade desta actividade. É o estado actual da arte, em constante processo e mutação, ganhando forma através de investigações presentemente a decorrer que, a partir da interacção entre os seus autores, podem ser enriquecidas.

Existe um grupo de pessoas que se reuniram *online* para a troca de informações e fontes bibliográficas exclusivamente sobre Autotradução. Quatro desses autores decidiram partilhar os seus estudos pormenorizadamente, através de pequenos questionários enviados e recebidos via correio electrónico, fontes devidamente incluídas na Bibliografia a este trabalho.

Anil Pinto, de nacionalidade indiana, está presentemente a estudar o caso de Girish Karnad, autor indiano que trabalha os seus textos entre o inglês e o dialecto Kannada. O seu método de pesquisa inclui recolha de dados sobre autotradução na Índia e a localização do autor e do seu trabalho na Índia pós-colonial, com estudos aos níveis histórico-político e literário da época em questão.⁸

Eva Gentes, alemã, está presentemente a elaborar um estudo sobre Autotradução nos anos 1980-2010. Para tal, dedicou-se à análise de bibliografias de textos traduzidos e artigos sobre autotradução para determinar quão frequente a autotradução foi nesse período de trinta anos, incluindo quem se autotraduziu, em que países e em que línguas. A sua análise passa também pelos paratextos de vários textos autotraduzidos, para obter conclusões quanto à importância da autotradução face ao texto original, se é vista como um segundo original ou apenas uma tradução. Pretende igualmente concluir se um leitor se apercebe que está a ler um texto autotraduzido ou se o processo lhe foi escondido e ele lê o texto como uma tradução comum, por exemplo através da inclusão ou não da expressão "translated by the author". A investigadora quer analisar os mesmos paratextos para discutir o modo como os textos autotraduzidos são traduzidos uma

⁸ PINTO, Anil, "self-translation" [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <jwnazare@gmail.com> a 4 de Abril 2011.

segunda vez, para uma terceira língua, e qual o texto seleccionado como original (se o primeiro ou o autotraduzido), com o intuito de desenvolver alguns critérios de escolha desse texto de partida.⁹

Lyudmila Razumova, da Rússia, trabalhou com o conceito de Autotradução na sua dissertação para um PhD em Filosofia, da Stony Brook University (Canadá). A sua dissertação, intitulada *Literary Bilingualism as Cosmopolitan Practice: Vladimir Nabokov, Samuel Beckett, and Nancy Huston*, estuda a parte cosmopolita do bilinguismo literário, isto é, a relação dos autores com o significado cosmopolita das suas obras, numa análise pessoal de textos diversos. A autora dedica-se em particular à articulação da língua nessas obras e ao impacto que as mesmas tiveram nos diferentes públicos, russo e inglês no caso de Vladimir Nabokov, inglês e francês nos casos de Samuel Beckett e Nancy Huston, os três autores que investigou. Posteriormente, o estudo foca-se na autotradução propriamente dita e nas suas problemáticas, levantando questões sobre o papel desse processo nas obras que analisou e apresentando uma visão alargada, mas crítica. E termina ao analisar as obras dos autores que seleccionou à luz dessas questões e das possíveis respostas que apresenta, nomeadamente sobre a autotradução e o que ela representa nos textos daqueles nomes canónicos.¹⁰

Trish van Bolderen, no Canadá, elaborou em anos anteriores uma recolha de dados monográficos para verificar como é que a Autotradução está representada nos Estudos de Tradução, em textos enciclopédicos e em artigos teóricos. Actualmente, a trabalhar para concluir o seu Doutoramento no Canadá, a investigadora pretende estudar a autotradução literária nesse país, identificando e comparando dois grupos de autotradutores: um de autores nascidos no Canadá que trabalham com inglês e francês, e outro de autores nascidos na América Latina que trabalham com espanhol, francês e/ou inglês. Os seus critérios de análise passam por identidade, línguas oficiais, dados de migrações e a autotradução em todo o continente americano, através da realização de entrevistas aos autotradutores para comparar as suas escolhas tradutivas e os seus textos, e para definir conclusões sobre os dois grupos de autores.¹¹

⁹ GENTES, Eva, "self-translation" [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <<http://www.facebook.com>> 4 de Fevereiro 2011.

¹⁰ RAZUMOVA, Lyudmila, "self-translation" [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <jwnazare@gmail.com> a 5 de Abril 2011.

¹¹ VAN BOLDEREN, Trish, "self-translation" [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <jwnazare@gmail.com> 4 de Abril 2011.

Capítulo Um:

A Autotradução

Introdução: os tradutores e a prática da tradução

Um tradutor está para o mundo ficcionado como um autor para o mundo real. O autor tenta compreender o mundo em que vive e grava as suas opiniões em livro, com consciência de que é impossível «"existir uma concordância absoluta entre fala e pensamento" e com certeza também entre pensamento e escrita» (Tanqueiro, 2002: 14). Por sua vez, face a um mundo ficcional acabado, criado por um autor, o tradutor tem de o compreender para o poder traduzir. Não pode é realizar tal actividade sem justificações adequadas, pois para muitos «um bom tradutor é o que consegue ser invisível e discreto» (Levey, 1997: 1). Esta tarefa é encarada de diferentes maneiras. Tomemos os exemplos destacados por Helena Tanqueiro na sua tese *Autotradução: autoridade, privilégio e modelo*.

A autora, ao analisar a relação de um autor com o tradutor da sua obra, insere-se a si e ao seu público-leitor numa sociedade em que a Tradução é fundamental, sendo os seus produtos publicados «quase ao mesmo tempo que se publicam os originais» (Tanqueiro, 2002: 11). Aponta também para a necessidade de interacção entre autor e tradutor, cada vez mais possível e próxima, que permite a um tornar clara a compreensão do texto e a outro, «assumir com maior segurança a ‘voz’ do autor na língua de chegada» (*ibidem*, 11).

Dessa relação autor-tradutor, surgem dois exemplos de diferentes rumos que toma. O de Günter Grass, que realizava seminários, conferências com os tradutores do seu espólio, com o intuito de deixar bem claro que pretendia que eles traduzissem não só as suas palavras, mas a sua intenção, que para ele merecia a devida lealdade.

O outro exemplo é o de Milan Kundera que defende a fidelidade de uma tradução, a transcrição das suas palavras para outra língua, devidamente adaptadas, mas não transformadas nem ignoradas. É conhecida a sua luta por essa tradução literal, nomeadamente o caso do seu primeiro romance, *The Joke – A Brincadeira*. Foram feitas várias traduções deste texto, todas elas sofrendo fortes críticas por parte de Kundera, fosse pela sua reconstrução do original, não o respeitando ou pelo aparecimento de ‘erros’ que o autor considerou inaceitáveis, refutando-as sempre e encontrando uma só

solução: fazer ele mesmo a tradução de *A Brincadeira*, incorporando a sua tradução literal com o que encontrou de melhor nos outros trabalhos tradutivos.

Analisando estes dois casos, distingue-se uma relação saudável entre as duas personalidades, incentivada por Günter Grass, e uma relação forçada a terminar pelos 'erros' de Tradução encontrados. A dicotomia exposta nestes exemplos é fruto dos Estudos de Tradução e da respectiva evolução histórica. Retomemos a teoria de Andrew Chesterman, na sua obra *Memes of Translation* (2001), onde faz um resumo da História da Tradução e das suas teorias através da distinção de *memes*, já delineada na Introdução. É um testemunho da evolução da teórica da Tradução, sendo que os diferentes investigadores que se dedicaram à área investiram em determinadas fases dos Estudos de Tradução. A primeira, a de uma tradução literal, enquanto construção de textos numa segunda língua através de significados semelhantes aos da língua de partida e depois enquanto cópia do original, na época de tradução de textos religiosos. Face a estas vertentes, impõem-se teorias contra o seu pragmatismo pelo que novos autores insurgiram pela teoria de que traduzir é transformar o texto original, criar um texto diferente, numa língua diferente, mas com conteúdos comuns. Tornaram-se moldadores da língua para a qual traduziam e da cultura correspondente, usavam a linguagem para trazer à língua de chegada quaisquer novas formas e/ou ideias que o texto original eventualmente transmitisse e fazendo da Tradução um acto de criação.

É neste ponto que se cria uma encruzilhada, pois se o tradutor tem de trabalhar sobre o mundo ficcionado que já foi criado pelo autor, onde está o tal espaço para criar? Não é fácil de o identificar, mesmo que Chesterman tenha sido eficaz na sua explicitação de que o tradutor acrescenta à língua de chegada aquilo que o original traz de novo (Chesterman, 26-29). Mesmo assim, a noção de criar pode tornar-se assustadora para um autor que esteja desatento face ao trabalho dos seus tradutores. Deverá submeter-se à língua de chegada e ao que os tradutores pretendem inserir nela, ou deverá, como Milan Kundera, interferir no trabalho e terminá-lo como deseja? É uma pergunta ingrata para o autor, que não quer ver o seu texto modificado, mesmo que para benefício dos leitores da língua de chegada, pois poderiam não entender as imagens, ideias ou os conceitos presentes no original, mas é simultaneamente ingrata para o tradutor. Ao ver as suas liberdades cortadas, a sua tarefa torna-se pesada e enfadonha, quase não conseguindo trabalhar o texto de um modo confortável por receio de faltar à intenção do autor, o que torna por sua vez a sua actividade em algo invisível, como se não fosse importante. Há, de facto, teóricos que defendem a "invisibilidade" do tradutor,

ao atribuírem um grau superior ao texto original e um inferior ao texto traduzido, por ser um pouco o espelho do primeiro. Apoiam uma hierarquização dos textos, por um ter sido criado do nada pela mente do autor e o outro ser o mesmo texto, mas numa língua diferente, retirando qualquer estatuto ao tradutor. Isto aproxima-nos da discussão principal a criar, pois já que existe esse preconceito de superioridade e inferioridade, e no caso de um autor "desconfiar" do trabalho dos tradutores em geral e da sua, digamos, competência para transmitir o original correctamente, não parece injusto, mas sim adequado, inserir a questão da Autotradução.

Autotradução: conceito, história e praticantes

Existe já mais do que uma definição para a Autotradução, inclusive em dicionários e enciclopédias internacionais, consultados unicamente pela Internet. Apesar de ser uma ferramenta ainda bastante duvidosa, tem sido cada vez mais um veículo de comunicação e de transmissão de conhecimentos e, no caso da Autotradução, foi um poço significativo de fontes. De entre estas, a *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (Baker, 1998: 257) disponibiliza um conceito simplista, defendendo que a Autotradução é a tradução de um texto pelo próprio autor ou simplesmente o resultado que dessa actividade advém.

Nas outras fontes consultadas, nomeadamente as teses de doutoramento de Helena Tanqueiro e Maria Alice Gonçalves Antunes, surgem as teorias de Popovic e Koller, dois investigadores que se debruçaram sobre esta temática na década de 1970. Um defende que a Autotradução é «a tradução de um texto original para uma segunda língua pelo próprio autor»¹², atribuindo-lhe a designação de "authorized translation" mais do que propriamente autotradução ou "self-translation". Antunes argumenta que esta nova designação serve para dar ao autotradutor um estatuto mais elevado, face ao tradutor regular, atribuindo «autoridade absoluta e singular», pois qualquer autor que traduza o seu próprio original tem mais conhecimento sobre o texto do que um estranho que não o trabalhou (Antunes, 2007: 63). Quanto a Koller, na sua teoria que dá continuidade à anterior, afirma que a Autotradução possui uma fidelidade inquestionável, sendo que o autor/tradutor pode modificar o texto original sem ter de se justificar enquanto um tradutor regular hesitará muito em fazê-lo, para respeitar o trabalho que tem em mãos. Perante esta linha de pensamento, é possível afirmar que

¹² Minha tradução de "the translation of an original work into another language by the author" (Tanqueiro, 2002: 37).

autotradução é, mais do que traduzir, trabalhar um texto de novo, podendo o autotradutor modificá-lo quanto quiser, argumentando que o texto é propriedade sua.

Antunes apresenta outras teorias, de Toury, Brian T. Fitch e até a sua própria interpretação do conceito, apontando na direcção de uma *transformação* de um texto numa língua para outro de uma língua obrigatoriamente diferente, argumentando que é diferente da simples tradução por outrem, pois o «autotradutor estará transformando o texto que produziu para apresentá-lo a leitores distintos daqueles que constituíram seu público-leitor primeiro» (*ibidem*, 65). Pode-se concluir, a partir daqui, que tudo o que um autotradutor altera do texto original, ou lhe acrescenta, será por causa do novo público-leitor a que a obra é destinada, tendo por vezes de introduzir explicações, informações ou referências livres para que os novos leitores a compreendam. Por exemplo, na tradução de um texto originalmente em português que faça referência à Baixa lisboeta, essa enunciação serve perfeitamente para um português se situar, mas para outras línguas terá de ser indicado como o "centro da cidade", por vezes até explicando que é lá que se encontram variadas superfícies comerciais. Para inglês, bastaria referir "downtown", que a similaridade entre as expressões é até grande, mas poderá haver línguas em que isso não seja tão claro, sendo necessário acrescentar algo ao original, e um tradutor regular poderá hesitar em fazê-lo, pelo menos sem consultar a opinião do autor. A maior diferença, então, para essa prática de alterar um texto original para que a tradução seja totalmente clara para quem a ler está na pessoa de quem o faz. Embora tanto o tradutor como o autotradutor possam enveredar por tais escolhas, um tem de se justificar plenamente perante as alterações que fez enquanto o outro não é obrigado a tal. Antunes aponta isso como uma novidade, pois um autotradutor é "dono" do original e nem sempre necessita de motivos para as suas alterações (*ibidem*, 65).

São, contudo, as afirmações de Corinne Scheiner que mais se destacaram nas leituras sobre a Autotradução. Foi durante a Conferência Anual da Associação Norte-Americana de Literatura Comparada (2002) que a autora, sobre o seu estudo de Vladimir Nabokov, afirmou:

em primeiro lugar, ao traduzir seu próprio texto, o autor inicia um diálogo com o texto original, que se transforma em objeto de discussão na versão autotraduzida; muitas vezes essa discussão aparece na forma de comentário autoral. Em segundo lugar, pode-se falar na autotradução como um diálogo entre as duas versões do texto; nesse cenário, o texto autotraduzido pode ser visto como uma interpretação do texto original. Em terceiro lugar, ambos, original e tradução, participam de um diálogo intertextual com outros textos; muitas vezes, o autor introduz alusões

novas no texto autotraduzido que fazem referência à tradição cultural do público-leitor a que a tradução se destina. (*ibidem*, 65)

Não é só a actividade de autotraduzir, como se processa e quem a faz que importa, pois um autor que decida ser também tradutor tem de apresentar características e motivações diferentes de um tradutor profissional. Estas podem ser muitas e nem sequer estarem todas encontradas e discutidas academicamente, mas qualquer artigo que se debruce sobre elas começa com o exemplo de Flavius Josephus, no séc. I, que terá escrito a sua vivência da destruição da cidade de Jerusalém e do Templo pelos Romanos em aramaico para depois a traduzir para o grego. O seu objectivo e/ou motivação terá sido, diz-se, para chegar a mais leitores, já que o grego era a língua mais fluente no Império, ou seja, o interesse de ver a sua obra alcançar públicos que parecem inalcançáveis já existia nesses tempos longínquos.

Os estudos de Autotradução apontam também que, durante a Idade Média, era muitos os autores que traduziam obras ou poemas de terceiros e os seus próprios textos, devido aos seus conhecimentos bilingues da língua vernácula e do Latim. Um autor de então podia optar por escrever originalmente numa língua vernácula e depois traduzir para a língua oficial do Império com o intuito de ganhar mais leitores, mas são documentados variados casos de autores que fizeram o contrário, escreveram em Latim e traduziram para a vernácula, para que o seu pensamento e a sua escrita fluísse tanto numa como na outra, visto que a língua literária de então era exclusivamente o Latim e as vernáculas não mereciam qualquer destaque senão mais tarde.

Helena Tanqueiro aponta que existem diversos motivos para que a Autotradução, embora existente ao longo da História Mundial, tivesse sido quase ignorada, tendo-lhe sido retirada importância, que para a autora existe a nível sociológico e tradutológico. Apesar disso, ela faz uma lista de diversos nomes que se autotraduziram, incluindo Thomas More, João Calvino, Enrique de Villena, Rabindranath Tagore, Beckett, Nabokov ou Elsa Triolet (Tanqueiro, 2002: 38). O facto de terem existido tantos autores a escolherem o caminho da autotradução pode ser indicativo da sua aceitação do trabalho de um tradutor, decidindo juntar o grupo profissional para lhe dar mais visibilidade e afastar quaisquer dúvidas sobre as suas capacidades, ou então o contrário. Decidir traduzir os próprios textos pode indicar desconfiança relativamente ao profissional que apenas traduz textos de outrem, como se permitir um estranho trabalhar com algo que o autor possui e criou com o seu espírito fosse impensável.

Seja qual for a posição do autotradutor face à Tradução enquanto actividade profissional, confiança ou desprezo, há estudos que se debruçam sobre diversos casos de autotradução, cada um motivado por sua razão. Os casos de autotradutores mais comuns surgem, claramente, nos países ou sociedades que lidam com mais de uma língua oficial, ou seja, culturas bilingues. Como foi explicitado na Introdução, o bilinguismo tem sido alvo de muitos estudos e teorias, mas para o caso presente basta-nos concordar com o facto de que, para ser considerado bilingue, um indivíduo tem de ter pleno conhecimento de duas línguas, possuindo capacidades de compreensão oral e escrita, muito desenvolvidas ou não.

Vendo o conceito de bilinguismo do modo simplista e não problematizado, o exemplo de cultura bilingue que surge em primeiro lugar é a cultura espanhola, com várias línguas oficiais no seu seio e casos estudados de autotradutores. Embora a História espanhola tenha muitas vezes tentado silenciar as línguas minoritárias e impor o castelhano, por exemplo durante a ditadura franquista, línguas como o galego, o basco ou o catalão têm recebido «cada vez mais incentivos e maior interesse, tanto do ponto de vista interno como externo, na sua divulgação» (*ibidem*, 39). Assim, o bilinguismo está presente em praticamente todas as regiões do país e para quem escreve numa língua minoritária e procura expandir o seu público-leitor, opta por se autotraduzir (*ibidem*, 39). Maria Alice Antunes, a professora universitária brasileira, também o faz, dedicando um subcapítulo ao caso espanhol. Refere o autor, Lluís María Todó, que não tem qualquer problema em declarar que quer a versão catalã, quer a versão em castelhano, produzida em segundo lugar através de tradução, são ambos textos originais, pois ele, enquanto autor, tem autoridade para tal (Antunes, 2007: 155). A mesma autoridade surge no direito que o autotradutor dá a si mesmo para alterar o texto original na autotradução, embora muitos teóricos vejam isso como traição ao original e até à própria língua. Por exemplo, Alfredo Conde é natural da Galícia e considera que o povo dessa região deveria ler galego e não castelhano, argumentando que a tradução para a língua maioritária retira importância ao galego, especialmente quando esses textos autotraduzidos são vistos como independentes e originais em castelhano (*ibidem*, 158).

O objectivo aqui é determinar as causas que levam os autores bilingues a dedicarem-se à Autotradução. Se tomarmos o exemplo mencionado acima, os textos autotraduzidos para a língua minoritária servem de ponte entre os autores e o público-leitor, especialmente aqueles que pretendem sobreviver num ambiente literário mais lato, neste caso, o castelhano. Outros poderão simplesmente ter em mente uma evolução

peçoal, o seu desenvolvimento bilingue e bicultural para «treinarem a sua competência linguística, imagística, tradutológica» (Tanqueiro, 2002: 39). Outros motivos podem levar um autor a traduzir o seu próprio texto, por exemplo, o simples facto de gostar de traduzir, ou de preferir não deixar tal actividade para alguém que não conhece o mundo ficcionado do original, ou de pretender manter a sua intenção autoral inalterada ou até alterá-la por causa do público-leitor pós-tradução, ou o de precisar de uma tradução, qualquer que seja a razão, e dominar os idiomas envolvidos. Qualquer motivo é válido e decerto a lista é muito maior, mas seria pragmaticamente impossível descobrir e revelá-los todos.

Depois de esclarecido o conceito de Autotradução, de efectuado um ligeiro contexto histórico e geográfico e de mencionados os motivos que podem levar os autores a recorrerem à Autotradução, de índole literária ou simplesmente pessoal, é relevante mencionar que muitos destes autotradutores escreviam na sua língua mais familiar, a língua materna que dominaram a vida toda, e traduziam para uma segunda língua, maioritária, pertencente a uma cultura mais lata. No entanto, o presente estudo não se focará num caso semelhante, mas sim no oposto: a escolha de uma língua literária diferente da materna, sendo esta o alvo da tradução.

Seguidamente, encaminhando o texto da dissertação para a análise final da autotradução efectuada, apresenta-se o Capítulo Dois, em que se introduz o texto original em língua inglesa e todos os conceitos teóricos e práticos que lhe deram origem, nomeadamente a *fanfiction* e a publicação na Internet.

Capítulo Dois: ***Fanfiction: conceito e estudos*** **e devida concretização em *On Tango Street***

Já foi referido na Introdução que o estudo de Tradução e Autotradução realizado incidia apenas sobre textos literários e retoma-se agora essa concepção para iniciar este Capítulo. Este vai incidir sobre o texto original, sujeito a autotradução, e sobre todas as suas características, desde a origem até ao produto final. Esses dois textos foram devidamente anexados ao trabalho (Anexos I e II).

Sendo um texto literário, lida totalmente com um mundo ficcional e hoje em dia, praticamente que não se vive sem ficção. Sem ela, as vidas parecem mais difíceis e os finais de dia mais dolorosos, pelo que rendermo-nos a algo ficcional que nos faça esquecer momentaneamente o que nos cansa diariamente é uma atitude comum nos tempos que correm.

O apoio humano nesses mundos da ficção é já prática corrente e tem imensos adeptos; vejamos o sucesso da televisão e do cinema, onde a ficção é rainha, mesmo que tantas vezes seja baseada em factos reais para ganhar credibilidade e causar mais impacto no público. Assistir à criatividade de outrem simplifica este processo de relaxamento e descontração que as massas procuram, num mundo e numa sociedade actuais tão peçados de dificuldades e exaustão, onde o apelo à evasão mental é bastante apelativo. Quanto mais criativo, melhor.

Existem, contudo, casos em que a criatividade e o esforço mental dos outros não é suficiente, não atinge o objectivo final de fuga à dureza da realidade, e surgem então os exemplos de ficção criada pelo próprio. Enquanto uns se tornam depressivos e outros esquizofrénicos, outros ainda dedicam-se à arte e à cultura, inspirados pelos mais diversos elementos quotidianos, banais ou extraordinários. Basta reparar no número estrondoso de obras de ficção publicadas por autores que ninguém conhece, que um dia descobriram que até tinham algum jeito, bem como tempo livre, para a escrita e para a persuasão editorial. E surge mais um escritor desconhecido hoje, que com sorte e algum trabalho de distribuições se tornará famoso e excentricamente rico no futuro, muito devido à criação imaginativa de uma noite sem dormir por causa dos problemas na carreira ou na vida privada. A verdade é que muitas dessas criações surgem do nada, por inspiração momentânea que permite dar vida a uma acção, a um narrador e a uma ou

mais personagens, por uma sombra que se viu no tecto num momento de ilusão único que causou medo ou fascínio ou qualquer outro sentimento. São estes que muitas vezes motivam a escrita de um livro, os tais '*I've got a feeling*' de que aquele instante não foi um espasmo de loucura, mas o alcance da genialidade. Também há histórias que surgem perante as diferentes sensações que determinadas *personae* que um escritor admira lhe causaram um dia ou ainda causam constantemente.

Neste sentido, surge-nos um conceito ainda pouco popular, menos do que a Autotradução, muito pouco expandido a nível cultural. No entanto, tem crescido e transformado as comunidades que o adoptaram em algo definitivamente frequentado nos últimos anos, quase um autêntico fenómeno.

Fanfiction enquanto (sub)género literário

Nascido e criado na chamada cultura de massas, na qual tudo é apelativo, criativo e merecedor de atenção, e na era dos meios de comunicação e do desabrochar da tecnologia, este conceito toma o nome de *fanfiction*. Apesar de não ter denominação em Portugal, no Brasil existe um termo traduzido, "ficção criada por fãs", mas é raramente usado como denominador do (sub)género, sendo mais uma directriz para se saber do que se fala.

É um (sub)género literário com alguma expansão no centro de um público algo específico que tem um arcaboço cultural, meios financeiros e tempo suficiente para se dedicar a ele. Podem ser histórias protagonizadas por personagens que o seu próprio autor admira, mas sem as ter criado, seja inspiradas em obras literárias, como o *Harry Potter* da autora inglesa J. K. Rowling, em séries de televisão, como o *Star Trek*, ou em filmes, como a trilogia do *Senhor dos Anéis*, entre outros. E podem também ser histórias protagonizadas por personagens inspiradas em "personalidades públicas" (*Real Person Fiction*), como por exemplo actores de Hollywood, intérpretes musicais ou membros de bandas musicais, sendo os seus nomes, descrições físicas, rasgos de personalidade e outras características atribuídos às personagens. A *fanfiction* torna-se na criação de mundos adicionais para as personagens fictícias que alguém já inventou, mas também de mundos irreais onde tais "personalidades públicas" vivem.

Estes mundos incluem diferentes tipos de histórias (ou *fics*), desde o comum romance, aventura, drama, comédia e *suspense*, ao mais elitista terror ou ficção científica, possivelmente entre outros. Consoante os temas abordados, as *fics* podem dividir-se em subcategorias, por exemplo as *darkfics*, contendo cenas relacionadas com

depressão, situações angustiantes ou atmosferas sombrias, ou as *deathfics*, se grande parte da história se foca em torno da morte de personagens principais. Os diversos tipos podem ter variados formatos, desde histórias longas divididas em muitos capítulos, chamadas *longifcs* no meio, a histórias com poucos capítulos, as *shortfics*, ou histórias com apenas um capítulo, as *oneshot*, ou histórias com menos de 500 palavras, chamadas *drabbles* ou ainda as *songfics*, histórias inspiradas numa determinada música, sendo mais comum em prosa poética ou mesmo poesia, podendo também incluir a letra da canção.

Num estudo de Elaine de Moraes, a investigadora faz clara distinção entre *canon* e *fanon*, dois termos muito intrínsecos no mundo da *fanfiction* inspirada por obras literárias. O primeiro utiliza-se para referir tudo o que é canónico relativamente às personagens envolvidas em determinada história, ou seja, «aquilo que é estabelecido e aceito na série original e que não está sujeito, então, a subversões de suas características, como atitudes consideradas impossíveis por parte de algumas personagens ou, ponto muito mais polémico, a criação de casais considerados improváveis» (Moraes, 2009: 84). A este conceito contrapõe o de *fanon*, que se caracteriza como os pormenores das histórias de fãs que não eram parte dos livros que as inspiraram, contando com maior liberdade criativa. Os autores chegam mesmo ao ponto de reinventar as personagens e as aventuras que vivem nas obras originais, passando a criar personalidades alternativas para os mesmos nomes e até incluindo tais personagens em meios que não eram primeiramente seus, por exemplo histórias em que *Harry Potter* não vai viver para uma escola de magia, como nos livros de J. K. Rowling, mas para uma prisão onde os feiticeiros são mantidos em cativeiro.

Num nível mais genérico, as *fics* podem estar inseridas em três subgéneros diferentes, *gen*, *het* ou *slash*. Os três identificam o tipo de relacionamento entre as personagens da história. O primeiro, *gen* (referente a *general*), incorpora histórias sem qualquer relacionamento amoroso entre as personagens, baseando-se mais no desenvolvimento da acção. *Het* identifica «histórias que giram em torno de um relacionamento heterossexual, quer inventada pelo autor ou apresentada pelo texto original» (*ibidem*, 85), isto é, relações amorosas existentes no *canon* ou criadas para o *fanon*. O último, *slash*, refere-se a histórias que relatam relacionamentos entre personagens do mesmo sexo, sejam masculinas ou femininas, sendo que as últimas têm designações próprias, por exemplo *femslash*. Normalmente, é neste último género que relatos de grande violência são mais frequentes, tendo em conta a discussão que ainda

se mantém acesa sobre os direitos da comunidade *gay* a nível mundial; muito frequentes são ainda referências a relacionamentos sexuais descritivos, talvez numa tentativa de lutar contra esses preconceitos da sociedade actual.

A sua designação tem uma origem muito simples, pois quer nas *fanzines* quer na maioria das publicações *online*, a identificação do estilo faz-se utilizando o nomes das personagens e separando-os com uma barra (o símbolo / sendo que em inglês é identificado como "slash"); por exemplo, Kirk/Spock, duas personagens da série *Star Trek* ou Frank/Gerard, dois elementos de uma banda musical contemporânea. Ainda assim, há comunidades em que adquire nomes únicos, através da justaposição dos nomes das personagens envolvidas numa nova designação; por exemplo, Frank-and-Gerard formam *Frerard*, na continuação dos códigos lexicais próprios do meio.

Nessas mesmas comunidades, há pessoas que se voluntariam para a função de *beta-readers*, ou seja, pessoas que lêem a história e trabalham-na como revisores, antes de qualquer publicação *online*, ficando em contacto com o autor. Têm em si o poder de sugerir correcções a nível ortográfico, gramatical, sintáctico, ou sobre como determinada personagem está caracterizada, ou até sobre como a acção decorre. São recursos humanos essenciais a qualquer autor de *fanfiction*, respeitados pelo seu olhar imparcial sobre a história, por não terem sido envolvidos no processo criativo, e pela confiança que os autores neles depositam.

O termo *beta-reader* é tido como originário em práticas comuns de empresas de *software* e *hardware*, pois estas lançam sempre no mercado uma versão *beta* dos seus produtos. Estas versões servem para que os utilizadores possam testar os produtos e, no caso de descobrirem erros de funcionamento, reportarem ao produtor, para que uma versão final e oficial seja posteriormente lançada no mercado, depois de estar devidamente testada por quem mais precisará de um *software* ou *hardware* que funcione correctamente: os próprios utilizadores. No entanto, Elaine de Moraes apresenta outra origem para o termo, com base numa das suas pesquisas: a investigadora dá o exemplo de um *website* que publica *fanfiction* e que apresenta os *beta-readers* como as segundas pessoas a ler uma história, sendo que os autores serão a primeira pessoa, denominando-se *alpha-readers* (*ibidem*, 90).

Os principais elementos de caracterização da *fanfiction* foram referidos acima, desde a distinção entre histórias inspiradas por personagens fictícias já criadas e a *Real Person Fiction*, passando pelos tipos de histórias, pelo género e pela existência de *beta-readers*. Todos eles são importantes para qualquer história, não só para a pessoa do

autor, mas para os seus leitores, seja qual for a plataforma com que lhes acedem. Todos eles podem ser inseridos numa breve apresentação, que antecede a história que se irá ler. São elementos importantes porque assim um leitor identifica imediatamente o tipo e género de história que é e decide se está interessado em lê-la ou não.

Esta apresentação deve incluir o título, o autor, as personagens envolvidas, que acabam por definir o género da história (*het* ou *slash*), ou uma menção a *gen* se não houver nenhuma personagem especialmente envolvidas. Inclui também um *rating*, uma classificação oficiosa que alerte os leitores sobre o conteúdo da história e a possibilidade de ferir susceptibilidades e um breve sumário que apresente a história e revele pouco ou nada do que nela se trata, muito no sentido de cativar os leitores. Deve incluir também o número de palavras, maioritariamente no caso de *oneshots*, e um *disclaimer*, um termo muito utilizado nas comunidades *online* de *fanfiction*, para deixar claro que se trata de *fanfiction* e que se utiliza nomes de personagens que não são originais ou de personalidades que existem na vida real. Estes, contudo, podem tomar várias formas e utilizar metáforas, o que não lhes tira qualquer importância. Eis um exemplo de uma apresentação, nomeadamente da história que foi utilizada para esta dissertação e para a autotradução que se apresentará no próximo capítulo.

Title: On Tango Street
Author: "happilyappled"
Pairing: Gerard/Frank (slash)
Type: oneshot, 1234 words.
Rating: R for implied death references.
Disclaimer: Writers lie. My characters, their own looks.
Summary: They stand on Tango Street, watching the dancing pair.

Estes *disclaimers* muitas vezes servem para que os autores que publicam *online*, em comunidades devidamente designadas para publicação de *fanfiction*, deixem bem claro perante os leitores e os outros autores que não criaram personagens originais para aquela história. Mas obviamente que isto levanta questões de Direitos de Autor, sendo esse também um dos motivos por que a publicação *online* seja em grande escala, ao contrário da publicação em livro. Isto porque surgem várias questões: serão eles propriedade dos autores de *fanfiction*, ou dos primeiros criadores das personagens envolvidas, ou ainda, pertencerá alguma parte às "personalidades públicas" que involuntariamente deram nome e aspecto às personagens fictícias? Estarão tais "personalidades públicas" a par das histórias que se criam com base no seu aspecto, no que dizem em entrevistas a jornais, revistas, *websites*, à rádio ou à televisão? Gostarão

os autores originais de ver as suas personagens envolvidas em contextos diferentes, com personagens diferentes, com personalidades diferentes, a fazer coisas que os próprios nunca teriam posto tais personagens a fazer?

Se existem casos de personalidades públicas que lêem *fanfiction* onde os seus nomes estão representados, não existe até hoje qualquer comentário ou artigo a prová-lo; se o fazem, é anonimamente. Pode acontecer, no entanto, que os autores de *fanfiction* queiram enviar as suas histórias para elas, todo esse processo facilitado pela enormidade de redes sociais que aproximam os "anónimos" dos "famosos" e lhes dá poucos ou nenhuns limites. Há casos que são referidos em entrevistas destas personalidades.

Elijah Wood, actor que participou na versão cinematográfica da trilogia *Senhor dos Anéis*, admitiu, em plena televisão, no programa de Graham Norton, ter encontrado um *website* com tais criações ficcionais e abordou o assunto com bastante naturalidade.¹³ Outro exemplo de reacções a este *Real Person Fiction* veio de três membros da banda *My Chemical Romance*. Foram até bastante claros na sua opinião sobre a *fanfiction*, confirmando a sua opinião passiva, de quem considera ser algo interessante para estes autores explorarem a sua criatividade, mas que não nutrem qualquer interesse por ler estas histórias.¹⁴

Outro caso interessante de se analisar é a opinião de J. K. Rowling, autora da mundialmente conhecida série de livros sobre o feiticeiro Harry Potter, sobre a produção de *fanfiction* com base nas suas personagens. Os editores da britânica deram já várias entrevistas, sendo claros no quanto a autora se sentia lisonjeada de estar a provocar tal reacção nos seus leitores. No entanto, deixam sempre igualmente claro que a autora discrimina qualquer tipo de conteúdo obsceno ou pornográfico, argumentando que o Harry Potter é uma história escrita para crianças. Num desses artigos online, pode-se ler:

[...] A reacção de J. K. Rowling é de lisonjeio, pelo facto de existir tanto interesse nos livros do *Harry Potter* e de os fãs gastarem tempo a escrever as suas próprias histórias. [...] A preocupação da autora é saber que essas histórias se mantêm enquanto actividade não comercial para assegurar que os autores não são explorados, e que não estão publicadas em editoras de livros físicos. [...] Os livros podem ter já alguns anos, mas continuam a ser livros para

¹³ *Elijah Wood on Graham Norton*: <http://www.youtube.com/watch?v=oJF5FnGLndA> consultado pela última vez a 16 Junho 2011.

¹⁴ *MCR responds to Fanfiction*: <http://www.youtube.com/watch?v=Hri2SIc6dX0> consultado pela última vez a 16 Junho 2011.

crianças. Se estas se depararem com um *Harry Potter* numa história para adultos, poderá ser um problema.¹⁵ (Waters, s/d)

A autora já teve de intervir quanto a histórias com conteúdo desapropriado para o leitor-modelo que ela imaginara para o *Harry Potter*, isto é, para crianças. Há registos na Internet de *e-mails* que a sua Editora enviou para autores de *fanfiction*, nomeadamente com conteúdos pornográficos, para que os mesmos retirassem o seu material da rede.¹⁶

Há, no entanto, casos bem menos passivos de escritores profissionais que são nitidamente contra a *fanfiction*. A escritora americana Anne Rice, autora de várias novelas góticas incluindo a trilogia do vampiro Lestat, mandou publicar no seu *website* um anúncio acerca da *fanfiction*. A transcrição abaixo é exacta:

Não admito a criação de *fanfiction*. As personagens têm direitos de autor. Deixa-me muito transtornada só de pensar em *fanfiction* baseada nas minhas personagens. Aconselho os meus leitores a escreverem as suas próprias histórias, com as suas próprias personagens. É absolutamente essencial que respeitem o que aqui expressei.¹⁷ (Rice, s/d)

Esta discussão pode tomar vários rumos, pelo que a publicação física se resume a *fanzines* (ou apenas *zines*), num acrónimo para simplificar o termo que o originou: *fanatic magazine* (Moraes, 2009: 74). Estas são revistas impressas por criadores ou leitores de *fanfiction* para partilharem entre amigos as histórias que se criam, artes plásticas por elas inspiradas, como desenhos ou fotografias no que se denomina *fanart*, e até textos livres de comentário, crítica ou opinião sobre um ou mais temas explorados na revista. São publicações totalmente amadoras, distribuídas gratuitamente ou a preço de custo, sem lucros para os "editores" ou colaboradores.

Elaine de Moraes cita Lucio Luiz para afirmar que, «embora já existissem publicações amadoras editadas por fãs desde o século XIX, os *fanzines*, com as características que conhecemos hoje, surgiram no começo do século XX» (*idem*, 75). A primeira *fanzine* a ser publicada com *fanfiction* propriamente dita intitulava-se "Spocknália", derivado do nome de uma das personagens principais da série *Star Trek* –

¹⁵ Minha tradução de "JK Rowling's reaction is that she is very flattered by the fact there is such great interest in her *Harry Potter* series and that people take the time to write their own stories. [...] Her concern would be to make sure that it remains a non-commercial activity to ensure fans are not exploited and it is not being published in the strict sense of traditional print publishing. The books may be getting older, but they are still aimed at young children. If young children were to stumble on *Harry Potter* in an x-rated story, that would be a problem."

¹⁶ Pode-se encontrar um exemplo desses e-mails no endereço <http://www.chillingeffects.org/fanfic/notice.cgi?NoticeID=522>.

¹⁷ Minha tradução de "I do not allow fan fiction. The characters are copyrighted. It upsets me terribly to even think about fan fiction with my characters. I advise my readers to write your own original stories with your own characters. It is absolutely essential that you respect my wishes."

O Caminho das Estrelas: Spock (ibidem, 75-76). A propagação mundial destas revistas deu-se nos anos 1960-1980, quando a Internet não existia, sendo bastante populares até que a *Web* se tornou num fenómeno globalizado.

Actualmente, é online que se encontram nichos de *fanfiction*, comunidades de pseudónimos que se juntam para dar largas à imaginação. Estes pseudónimos são criados para o registo dos autores e/ou leitores de *fanfiction* nos *websites* que pretendem, sendo recursos essenciais para manter em segredo a verdadeira identidade das pessoas. Estas não revelam o seu nome verdadeiro, muitas vezes preocupadas com o facto de serem encontradas por familiares, amigos ou colegas, se estes últimos não estiverem a par dos seus hábitos literários (Shave, s/d), mantendo o anonimato também por questões básicas de segurança *online*. Podem revelar tudo isso a leitores/autores com quem ganham confiança, mas mantendo esses relacionamentos interpessoais fora das comunidades públicas de *fanfiction*.

Estas são possíveis pois a internet é um monstro actual em termos de comunicação, tendo permitido a criação de novos contextos sociais e de situações comunicativas inéditas, nomeadamente a partir da década de 90. Isto porque «a internet viabiliza formas de escrita e de leitura com características particulares que provocam mudanças nas maneiras de ler e escrever, as quais escapam à sucessividade canónica das ferramentas ou dos suportes de escrita tradicionais», diz Elaine de Moraes (2009, 70). A investigadora afirma ainda que estes novos meios de comunicação internacional reflectem uma pluralidade enorme de contextos comunicacionais, oferecendo condições sócio-técnicas para que surjam formas alternativas de utilização das convenções da escrita (*ibidem*, 73).

Tudo isto é possível graças ao processo inabalável e incontrolável da globalização, atribuindo à internet o poder de interligar as pessoas sem que estas partilhem o mesmo espaço físico. Mesmo distantes e sem hipóteses de se encontrarem, estes leitores e autores têm a possibilidade de estar sentados em frente ao computador e ter parte activa de uma lista de pseudónimos que se dedicam a uma "arte" ou a discutir um assunto. Elas «são não só capazes de comunicar com [outros] fãs mas, ao fazê-lo, estão a construir uma nova comunidade»¹⁸ (Shave, s/d), tornando-a parte de uma cultura que depende da participação de todos eles.

¹⁸ Minha tradução de "is able not only to communicate with those fans but, in doing so, constitutes a new community."

Este tipo de cultura é claramente defendido por Jenkins, num termo que o investigador chama de "cultura de participação" (*participatory culture*) e identifica, neste caso, como «uma subcultura na qual fãs de produtos culturais se apropriam de conceitos e personagens com um claro desejo de expandir universos ficcionais sem preocupação com direitos autorais e sem o intuito de lucro» (Moraes, 2009: 73). Estes fãs querem ser parte activa na história de determinada personagem que gostam, ou querem poder imaginar determinada "personalidade pública" em situações que normalmente ele/ela não viveria, tudo em nome do entretenimento e de apelos criativos que não tem origem senão numa imaginação fértil.

Esta "cultura de participação", exemplificada pelas pessoas que se dedicam à escrita e leitura de *fanfiction*, é bastante fechada, pois não são muitos os autores que pensam em enaltecer as suas qualidades de escrita ou em apregoá-las publicamente, por exemplo em forma de livro físico. Isto não significa, contudo, que não seja uma cultura alargada, que chega a todo o lado e tem participantes activos em todo o mundo, todos eles interligados através de uma rede invisível mas tão poderosa nos dias que correm. Pode dizer-se que a *fanfiction* é outro fenómeno da Internet, apesar de ter existido antes dela e em formatos físicos, pois a Rede permite que se disperse muito rapidamente, oferecendo a possibilidade de levar estas histórias a um público abrangente que até hoje ainda não conhece fronteiras ou delimitações. É um fenómeno que dá força a esta criatividade infinita e valoriza a expressão pessoal de cada autor, tornando tudo muito mais simples e acessível e criando uma nova concepção do que é um emissor e um receptor, pois na maioria dos casos os dois misturam-se na mesma pessoa.

Todos estes fãs leitores e escritores amadores se agregam em pequenos grupos e discutem os interesses que têm em comum, formando comunidades que têm uma denominação muito própria: *fandom*.

No dicionário online *The Free Dictionary*, a palavra *fandom* aparece definida como o conjunto de fãs de um desporto, actividade ou personalidade pública¹⁹, mas no caso em estudo aplica-se também aos fãs de séries de TV, literatura, filmes e suas personagens. É uma palavra composta pelo substantivo 'fan' e o sufixo '-dom', o

¹⁹ definition of fandom by the Free Online Dictionary, Thesaurus and Encyclopedia, s/d: <http://www.thefreedictionary.com/fandom> consultado pela última vez a 16 Junho 2011.

mesmo que surge em *kingdom* (reino) ou *freedom* (liberdade), um afixo que pode ter vários significados, entre eles o de ‘domínio’ e o de ‘estado ou condição’²⁰.

Para Juli J. Parrish, as *fandom* são «subculturas motivadas e organizadas por um interesse colectivo acerca de um texto midiático específico e são muito comuns e recorrentes» (Moraes, 2009: 75). Para Jenkins, são um fenómeno complexo e multidimensional, conjugando diferentes formas e níveis de participação de cada um, bem como de empenho e regularidade com que escrevem (*ibidem*, 75). O mesmo autor caracteriza um fã pelo envolvimento emocional e intelectual e devida intensidade com que o mesmo se dedica a estas actividades, e pelo compromisso que ele faz com as fontes da sua inspiração para a *fanfiction*, fictícias ou não, derivado do vasto acesso a todo o tipo de informações que actualmente é possível retirar da Internet. Seja tal informação verdade ou pura especulação, os amantes de *fanfiction* lidam com ela de forma clara e directa, muitas vezes utilizando-a como fonte de pesquisa para as suas histórias e para as discussões no seio da comunidade internética em que se inserem.

O que importa referir aqui, contudo, é que estas *fandom* são às centenas e cada uma tem um número ainda maior de aderentes que partilham tais interesses, por vezes organizando convenções para se conhecerem pessoalmente e discutirem as preferências de sempre, ou novas ideias, ou dificuldades que encontram na produção de *fanfiction* e outras actividades que realizem. A única diferença é que o fazem presencialmente, conseguindo associar caras aos pseudónimos, mas é a reunião online que mais se destaca e a utilização da rede global de comunicação que a Internet é só ajuda a dar abrigo a estas discussões em cada *fandom*.

Cada uma delas cria um nicho próprio para se organizarem convenientemente e para não se misturarem acidentalmente com *fandoms* que não gostem, pois para muitos fãs fundi-las está fora de questão. A divulgação de *fandoms* pode ser feita através de blogues pessoais, em que os autores publicam livremente as suas invenções ou divagações, ou através de sítios Web alargados que abarcam as diferentes comunidades que se dedicam à *fanfiction*. Estes tornam-se num espaço de discussão, divulgação e pura partilha, de sociabilização e entretenimento, de modo rápido e eficaz, que chega a qualquer lado através de um único clique do rato.

Um dos sítios Web mais organizados, pela sua função de "arquivo" para estas histórias é o FanFiction.Net. Divide-se em espaços para publicação livre e fóruns de

²⁰ definition of -dom by the Free Online Dictionary, Thesaurus and Encyclopedia, s/d:
<http://www.thefreedictionary.com/-dom>, consultado pela última vez a 16 Junho 2011.

discussão (para troca de ideias ou procura de *beta-readers*); dentro destas áreas, há lugar para as diferentes fontes que inspiraram os autores (personagens de livros, de filmes, de banda desenhadas, de desenhos animados, de jogos, entre outros), atraindo histórias desde a sua criação. Num artigo online da autoria de Jon Casimir, o investigador apresenta-nos o seguinte facto sobre este website:

No FanFiction.Net, há mais de 10,000 histórias sobre os livros d'*O Senhor dos Anéis*, de Tolkien. Duzentos fãs escreveram novos contos com personagens de Shakespeare. Quinhentos criaram novos provérbios bíblicos. Ah, e três pessoas publicaram os seus próprios capítulos ao *Diário de Anne Frank*.»²¹ (Casimir, 2002)

Não é de estranhar que o mesmo autor aponte esta subcultura como «obsessiva».

No seu seguimento, existe o Winglin.Net, uma comunidade dedicada à ficção de origem coreana, vietnamita, chinesa e japonesa. Outras comunidades online como o LiveJournal.Com e o Quizilla.Com servem igualmente de abrigo para esta literatura sem idade, entre outras funções. O mesmo sucede com a comunidade Web Mibba.Com. Esta é dedicada a escritores em geral, seja de artigos jornalísticos ou de ficção, onde a *fanfiction* tem uma elevada resposta. As histórias podem ser publicadas livremente, com *layouts* à escolha do autor, e os outros utilizadores podem comentá-las, e discuti-las nos fóruns, conjuntamente com qualquer outro tema.

On Tango Street* como exemplo de *fanfiction

É nesta última comunidade que o texto em estudo nesta dissertação, *On Tango Street*, foi publicado pela primeira vez. O texto original não foi um impulso de autor. Não foi uma criação que surgiu do nada ou de um processo mental imediato, mas sim uma entrada num concurso dos fóruns de discussão do *website*. Foi criada uma categoria dedicada aos *Writing Contests*, onde as entradas não são simples espaços de discussão, mas de criação. Nela todos os participantes têm a oportunidade de abrir um concurso para que outros membros possam deixar o seu contributo em forma de produtos ficcionais. Mas no que consiste um *Writing Contest*?

Na sua forma mais básica, é um desafio que alguém propõe no Fórum para levar outros a criarem histórias, em que o organizador decide o que tem de ser feito, incluindo

²¹ Minha tradução de "FanFiction.Net has more than 10,000 additions to Tolkien's The Lord Of The Rings series. Two hundred fans have written new stories with Shakespearean characters. Five hundred have come up with new Bible verses. Oh yes, and three people have added their own chapters to Anne Frank's diary."

parâmetros e regras de participação. Pode por exemplo sugerir uma palavra, uma frase, um verso, um provérbio, uma música ou um simples tema, ou fornecer uma lista de objectos ou assuntos que a história deve incluir, ou até sugerir uma imagem para que o autor a interprete e conte uma história sobre ela.

Como em todos os concursos, há regras instituídas que todos devem cumprir e o desrespeito perante as mesmas pode causar a desqualificação de histórias. Pode existir no desafio inicial um número mínimo ou máximo de palavras, de capítulos – embora o mais comum seja pedir por *oneshots* – ou exigir que a história envolva apenas determinadas personagens, ou determinado local para desenvolvimento da acção, ou determinada interacção entre as personagens. Até pode exigir um número máximo de participantes, criando uma lista de números, deixando que os inscritos escolham um e enviando as sugestões para a história pessoalmente, através de mensagens privadas, uma regalia do *website* para contacto privado entre os seus membros. Os modos de impulsionar a criatividade dos autores são imensos, mas apresenta-se o exemplo do *contest* no qual *On Tango Street* entrou.

The Deal:

Okay, so this is going to be a contest in which the story can only be either a frerad, frikey, waycest, or a fraycest. Those are my favorite slash pairings of all time. [...] Pick a number, and I will pm you a picture. You will have to base your story off of that picture, sound good?

Rules:

1. 500 word minimal; no max limit
2. Can be either a one-shot, or a two-shot. If it is really necessary, then you may make a three-shot, but only if it is vital. And also, if that is the case, then please pm me your reasoning. Kay?
3. Must be Frerard/Frikey/Waycest/or Fraycest.
4. Must not be pre-written.
5. Must put the contest, and word count in the summary. [...]

Due Date:

September 1st, 2009

But, judging will be done on September 2nd, because I'm sure I'll need at least half a day or so to read the entries, and another to judge. I am willing to extend the date if need be.

Prizes:

!All stories will receive a comment from me!

*Third Place: Relative whoring of two of your stories, a.k.a your story on here, and one of your own

*Second Place: Link of your one-shot in my signature for a month, relative whoring of two of your stories.

*First Place: Link of your stories page in my signature and on my profile for two months, relative whoring, and I will make you a banner for a story of your choosing.²²

Este exemplo é bastante claro quanto ao que se pretende com o *contest*. A organizadora do concurso começa por descrever o que pretende que os autores criem, sendo clara ao seleccionar apenas três pares e um trio de personagens, todas elas com nomes de elementos da mesma banda musical: *Frerard*, Frank Iero e Gerard Way; *Frikey*, Frank Iero e Mikey Way; *Waycest*, Gerard e Mikey Way; e *Fraycest*, Frank Iero, Gerard e Mikey Way. Posteriormente, depois de revelar que é por motivos pessoais que escolheu aquelas personagens, apresenta a estratégia do concurso: cada autor inscrito escolhe um número e recebe uma imagem para depois criar uma história.

De seguida, elenca as regras principais, começando pelo limite mínimo de palavras e por deixar que os autores escrevam a história em um ou dois capítulos, desautorizando três capítulos salvo casos devidamente justificados. A regra número 3 relembra as personagens aceites, enquanto a regra número 4 especifica que deve ser uma história original, e não previamente escrita e publicada no *website* pelo autor, e a número 5 impõe que, da página da história, conste o *link* para o concurso e o número de palavras.

A terceira parte do desafio inicial informa os inscritos acerca do prazo de publicação das histórias, sendo que um autor deve publicá-la na sua página principal e posteriormente deixar um *link* na página do *contest*, para informar o organizador e os outros participantes de que a sua entrada foi submetida. Todos os concursos do Fórum funcionam do mesmo modo, pois assim facilita a transmissão de informação acerca das histórias publicadas no site que foram criadas para determinado *contest*.

A última parte é dedicada aos prémios, atribuídos depois de o organizador do concurso ler todas as histórias submetidas e seleccionar os vencedores. O comum é anunciar apenas três histórias, um pódio de vencedores, mas surgem casos em que há mais histórias a ganhar prémios, se por exemplo o organizador ficou indeciso relativamente a uma ou mais histórias e não quis deixá-las sem serem mencionadas pela sua qualidade. Os prémios deste caso passam simplesmente por obter comentários em todas as histórias submetidas a concurso, publicidade a uma ou mais histórias dos autores escolhidos para o pódio e uma imagem editada propositadamente para uma

²² *Frerard/Frikey/Waycest/Fraycest Contest*: <http://www.mibba.com/forums/topic/141115>, consultado pela última vez a 16 Junho 2011.

história, que usualmente conta com fotografias das personagens e um ou outro pormenor mais amplo sobre a narração em si.

Os prémios deste tipo de *contest* não costumam variar muito, dependendo da originalidade do organizador do concurso e até da ambição dos participantes. A maioria dos autores de *fanfiction* dão grande importância à publicidade, sendo que ter outro membro do Fórum a falar bem das suas histórias pode dar bastante valor a um escritor e fazê-lo ganhar mais leitores. Isto porque, apesar de estes desafios serem mais um momento de entretenimento para estas comunidades de fãs, a verdade é que a competição entre autores pode ser bastante. Pode haver autores que tentam sempre escrever mais e melhor para ultrapassar outros ou para ganhar mais leitores, recorrendo muitas vezes a diversos tipos de publicidade no *website*, nomeadamente nos Fóruns, o que significa que o mundo da *fanfiction* pode ser muito competitivo e criador de ódios pessoais.

Acontece que foi exactamente esse clima de concorrência que levou à criação de *On Tango Street*. Mesmo os melhores amigos, quando trabalham no mesmo ramo, podem desenvolver disputas entre si, descarada ou silenciosamente. A participação neste concurso ocorreu na tentativa de escrever uma história que chegasse mais além, que não fosse tão directa na descrição das personagens, da acção e na mensagem que transmitia. Foi uma batalha saudável, acima de tudo, mas são estes desafios que alimentam a criatividade de muitos autores e o caso foi exactamente esse. Para fazer frente às histórias de uma melhor amiga, *On Tango Street* nasceu e foi considerada um sucesso, pela realização pessoal e pela leitura dos comentários posteriores à publicação, pois o *feedback* foi positivo e conseguiu garantir um pequeno aumento de ego.

É chegado o momento de apresentar a história na sua verdadeira forma. Foi originalmente pensada em inglês, por ser esse o meio de *fanfiction* em que a autora se encontrava, apesar de ser Portuguesa e existir alguns *websites* em português, particularmente do Brasil. Essa questão nunca se poria para a criação da história, pois tinha sido a escolha linguística até então e continuaria a ser até ao presente. É neste sentido que surge a necessidade de mencionar novamente Beckett e Nabokov, pois estes dois nomes têm algo em comum com o caso em estudo. Ou não fosse verdade que ambos adoptaram uma língua literária diferente da língua materna, embora Samuel Beckett tenha uma certa dualidade linguística, incomparável até, pois tanto obras em inglês como em francês são consideradas originais nas respectivas comunidades

literárias. Tal pode acontecer para diminuir o risco de perderem o seu elevado estatuto devido ao rótulo de inferioridade que muitas vezes acompanha uma tradução.

Tal como Beckett, enquanto autora de originais, foi escolhida uma segunda língua para o processo criativo para escrever sem um estilo demasiado definido ou acentuado. A diferença é muita, pois Beckett lidava com o francês como sua língua quase materna, tendo vivido no país durante longos períodos de tempo, e movimentando-se na língua francesa com uma facilidade atribuída quase exclusivamente aos falantes nativos. O caso pessoal em estudo, pelo contrário, apesar do conhecimento já vasto dessa língua literária, o inglês, não inclui tamanha clareza de discurso nem atinge tal nível de descontração em termos de vocabulário, por estar ainda em processo de aprendizagem e de assimilação contínuo.

A comparação possível, a nível linguístico, entre o caso pessoal e Vladimir Nabokov, surge na escolha dessa língua literária para a obtenção de mais leitores – embora a níveis bastante diferentes devido à distância temporal. Nabokov escreveu primeiro em russo para as comunidades emigrantes, na Alemanha, na França e nos EUA, tendo alcançado notoriedade neste último país, um meio puramente inglês, através da sua obra, *Lolita* (1958). Foi, posteriormente, reconhecido como escritor e tradutor no seu pleno, passando a ambientar-se no inglês. Através dessa segunda língua, conseguiu publicar os seus textos e até ser arrojado no número de publicações, conquistando o público norte-americano. Já no caso particular, a adopção do inglês está em tudo ligada ao género literário do processo criativo e ao *website* de publicação.

Caracterização do texto original em língua inglesa

Como objecto de juízo para o concurso apresentado anteriormente, *On Tango Street* surgiu a partir da interpretação de uma imagem, numa ligação intersemiótica em todo o seu esplendor.



Foi a imagem dos dois dançarinos que foi enviada, aquando da escolha de um número para participar no *contest*. Uma imagem simples que mostra duas pessoas numa posição que suscita uma imagética das danças de salão, nomeadamente o tango, devido também ao que se percebe da sua indumentária, o chapéu do homem e os saltos altos da mulher. A sua localização é semelhante a uma rua, com o chão de paralelos e as calçadas perceptíveis nas margens da rua e com as sombras a lembrar um único foco de luz, como se aquelas duas personagens naquela rua fossem uma constante, como uma atracção e actuação única. As próprias sombras sugerem uma grandeza das personagens, sendo elas o foco principal daquela rua e como se tudo o resto fosse ou menos importante, ou menos espectacular.

Todas estas características retiradas da imagem pela autora foram passadas para o texto, com descrições não totalmente óbvias, mas a suscitar uma interpretação própria que varie de leitor em leitor. E as palavras são um bom modo de provocar diversos tipos de reacção, pois pessoas diferentes lêem e interpretam uma determinada palavra em determinado contexto de modo diferente. A palavra tem esse poder de falar ao mais íntimo dos pormenores, de só poder ser interpretada com o arcaboço cultural que cada leitor tem.

Foi com essa intenção de provocar reacções que o texto foi elaborado. Ele é pura Tradução no que ela tem de mais criativo, como defende Chesterman num dos seus *supermemes*, o de que "todo o processo de escrita é tradução". Retoma-se o estudo deste *supermeme*, pois comprova-se que a própria criação do texto original é Tradução, ao ter começado com uma imagem e a ter transformado numa história. Isto é, o processo criativo começou com a observação da imagem mostrada acima, com a interpretação dos elementos visuais nela encontrados e acima mencionados e com a tradução desses elementos para as palavras que formam *On Tango Street*. Chesterman defende que se começa a traduzir logo na infância, ao transformar significados em palavras quando se aprende a falar, e aqui comprova-se que mesmo o texto original é resultado de uma tradução, não sendo um acto de criação pura.

On Tango Street é o produto final de uma Tradução interpretativa, ou seja, resulta da interpretação de uma imagem e da passagem desses signos imagéticos para signos lexicais. Foi um processo criativo não muito demorado, devido à simplicidade da própria imagem e à singela intenção de contar uma história triste. Esta é até bastante simples, um casal que foi até àquela rua para passar um bom momento juntos e que conseguiu assistir a um espectáculo de dança de rua. Este pano de fundo musical é

evidente em toda a história, pois a acção decorre de acordo com o que o par de dançarinos vai fazendo, desde dançar a parar de dançar ou observar o outro casal. É uma mistura de dois aspectos do texto, a acção propriamente dita e os sentimentos das personagens, focando-se no modo como tudo se articula.

O discurso é suave e afectuoso, espalhando emoção através do tango que uns dançam e das palavras que outros trocam. Inicialmente, a descrição do tango é mais importante para que se consiga perceber o tipo de atmosfera que se vive naquela rua, naquele momento, mas ao longo da história o diálogo ganha algum relevo para que o leitor consiga entender o que tem aquele momento de tão especial. Esta clareza só surge no momento final, com a conclusão e a revelação do autor de que existe uma doença na vida do casal principal, apesar de tudo ser referido através de metáforas. Todo o diálogo é uma construção para que o parágrafo final faça sentido. As personagens observam o tango dançado com prazer, mas a sua conversa adensa-se com uma das personagens a metaforizar sobre a morte.

Esta atmosfera pesada é um pouco perceptível na primeira vez que a personagem *Gerard* desabafa os seus sentimentos, mencionando «aconteça o que acontecer» e, mais tarde, aludindo à sua avó. Esta personagem a que apenas se referem na história é uma presente constante na *fanfiction* em que Gerard esteja envolvida, pois é uma história triste que Gerard Way, na vida real, viveu e partilhou numa das canções da sua banda, escrita após o falecimento da sua avó. Esta 'presença' passou a fazer parte activa de muitas histórias, raramente sendo uma personagem viva, mas com alta relevância para todos os *Gerards* ficcionais, seguindo o exemplo várias vezes referido pela pessoa real.

Apesar de ser um texto escrito em inglês, com personagens americanas e num espaço supostamente americano, embora remoto e desconhecido, tem algumas características muito portuguesas, nomeadamente o leve saudosismo que se denota nalgumas falas das personagens. Por muito que as personagens falem apenas do presente e do que poderá vir a ser o futuro delas enquanto casal, enquanto a acção presente de tango dançado toma o papel principal em grande parte da história, a verdade é que está presente o passado dos dois namorados. A maneira como eles interagem, a coragem com que revelam o que sentem ao outro, a presença confortável com que falam da incerteza do que está para vir, tudo isso reflecte o seu passado e até pode passar por breve desejo de voltar a viver tudo de novo. É essa a atmosfera saudosista da história, a importância do que viveram para estas personagens que poderão ter de viver uma sem a outra no futuro, pelo que se consegue perceber no parágrafo final.

Perante um texto com estas características e que até suscitou alguma agitação dentro de um círculo restrito de amigos, com congratulações via correio electrónico e outros meios de comunicação que não deixam um rasto da sua existência, a autotradução foi uma hipótese com o passar do tempo. Sendo um ponto de discussão sobre o qual pouco há escrito, sobre o qual pouco se disse, o risco de rejeição seria inferior, tal como o risco de repetição do que tem sido dito sobre o tema.

A inspiração surgiu do estudo de uma obra de Beckett na disciplina de Tradução Literária de Inglês-Português do segundo semestre do primeiro ano do MTIE, no ISCAP, pela particularidade do caso do autor irlandês que escreveu textos em duas línguas e os traduziu sem qualquer apoio de outrem, pelo menos na grande maioria dos trabalhos. Um autor que adopta o francês como língua de expressão e produção de textos originais, doravante língua literária, argumentando que nela lhe era «mais fácil escrever sem estilo» para depois traduzir também esses textos para inglês, a sua língua materna, processo recomendado aos tradutores em geral e também o mais comum, é natural que se torne fonte de inspiração para uma autora que cria seguindo o mesmo método.

A escrita em inglês surgiu, não por uma questão de estilo como Beckett, mas pelo desafio de escrever numa língua estrangeira, de que tinha um conhecimento menos aprofundado e não inato, e pelo facto de que as maiores comunidades de *fanfiction* são efectivamente em inglês e estar inserida nelas era um objectivo. A posterior vontade de traduzir os próprios textos surge então após o estudo de Beckett, tendo despertado interesse em investigar o processo de autotradução e experimentá-lo empiricamente, um dos melhores métodos para o conhecimento de algo. Despertou também o interesse em criar mais um exemplo de pesquisa para tentar descobrir se a Autotradução é mais um acto de Tradução, apesar dos privilégios que enquanto autor se possui, ou se é parte integrante do processo criativo do autor, uma continuidade da escrita do texto na procura incansável e possivelmente sem fim de um texto perfeito. O Capítulo seguinte tratará de responder a essa questão.

Capítulo Três: ***Tango nas Ruas:*** **Autotradução analisada e justificada**

Para este Capítulo, é necessário relembrar que se fará recurso à primeira pessoa do singular, pois a Autotradução foi realizada pela mesma pessoa. O "eu" é então uma referência à autora de *On Tango Street*, à autotradutora e à investigadora que apresenta esta dissertação.

On Tango Street, doravante referido como *OTS*, foi autotraduzido cerca de um ano após a conclusão do texto original. Nesse período, produzi outros textos, li muitos mais, aprendendo novas técnicas, melhorando o estilo pessoal e aumentando o lote vocabular. Este enriquecimento linguístico e literário foi importante para o processo analisado no presente Capítulo.

Na verdade, o tempo entre os dois trabalhos permitiu enfrentar o texto com uma serenidade renovada. Foi feita uma segunda leitura do texto original e aplicadas algumas mudanças a nível gramatical e sintático, numa tentativa de melhorar o texto de origem, praticamente funcionando como um *beta-reader* adicional. Isto sugeriu obviamente uma nova interpretação do texto escrito e, no fundo, estabeleceu uma nova relação com todo o processo criativo original, trabalhando mais no texto e lapidando alguns erros como se o primeiro texto tivesse sido apenas um rascunho.

É de notar, como exemplo, que o mesmo sentimento é expresso por Antunes na sua exposição sobre Samuel Beckett. A investigadora afirma que «[p]ara Beckett, o rascunho é, definitivamente, um estágio da escrita, mas assume extrema importância» (Antunes, 2007: 142). Estes rascunhos foram trabalhados e culminaram num texto original que, mais tarde, o autor irlandês optou por autotraduzir, mas neste último processo o recurso ao primeiro rascunho de todos pode fazer toda a diferença, pois permite-lhe decidir o que manter e o que alterar. Este processo, Antunes compara-o à lapidação dos diamantes, «um tratamento a que são submetidas as gemas a fim de obter a forma que mais ressalte a sua beleza e que proporcione o máximo e brilho» (*ibidem*, 142), e segue afirmando que o mesmo sucede com Beckett e o seu trabalho autoral. A autora brasileira aponta que os textos originais de Beckett não anulam a importância dos seus rascunhos, pois estes são fontes de referência para a autotradução, sendo também a "gema" que é aperfeiçoada para atingir uma forma o mais perfeita possível. E que a

autotradução é apenas mais um passo no alcance dessa perfeição, pois o resultado «atende às suas próprias expectativas como leitor-modelo do "original"» (*ibidem*, 143). Do mesmo modo, a primeira forma de *OTS*, escrita há mais de um ano, funciona como rascunho e a forma mais recente funciona como texto original, sujeito a autotradução.

Esta comparação do caso pessoal com o de Beckett, por muito onírica que seja, ajudou a que o processo de autotradução fosse rápido. Isto porque a nova interpretação do texto após a segunda leitura levou a uma nova visão sobre as personagens e algumas alterações, por exemplo novos pormenores de diálogo e a reestruturação de algumas frases. Tudo levou a que estivesse bem presente no momento de autotraduzir *OTS*, o que facilitou todo o processo.

Isto prova dois aspectos importantes relativos à teoria da Autotradução. Primeiro, a distância temporal relativamente ao texto original pode prejudicar a autotradução porque alguns elementos mais detalhados da intenção original do autor podem ter sido esquecidos ou simplesmente alterados com a segunda leitura. Em segundo lugar, o autor de um texto é a autoridade máxima sobre a obra escrita, podendo alterar o original como quiser enquanto um tradutor simplesmente transpõe de uma língua para outra. Isto é, apesar de ambos trabalharem um universo ficcional acabado, o tradutor não pode modificar nenhum detalhe enquanto o autotradutor pode perfeitamente pegar no seu texto original e utilizá-lo como primeira versão de um novo texto final, sendo que este o deverá conduzir mais facilmente à tradução que procura.

Estas alterações ao texto original vêm provar a posição privilegiada do autotradutor, com a autoridade inigualável que exerce sobre esses dois textos. No entanto, esta posição pode ou não ser aproveitada pelo autotradutor.

Nenhum é obrigado a mudar o texto original. Pode apenas pegar no texto que tem e no que se lembra do tempo em que o escreveu originalmente, para transferir simplesmente palavras, frases e/ou significados para a segunda língua. Será obviamente influenciado pelas suas vivências pós-texto original, tendo capacidade e autoridade suficiente para tratar o texto como bem entender, mas isso não significa que altere o texto original.

No caso que descrevo e analiso neste trabalho, decidi fazer uso da autoridade que esta posição me oferece. Especialmente devido à evolução natural enquanto escritora durante o período de espera entre *OTS* e *Tango nas Ruas*, com a produção de novos textos, a utilização de novas temáticas e a experiência com novos estilos e/ou subgéneros literários. Por exemplo, o começo da produção de uma história intitulada

Rejuvenating, que utiliza personagens com os mesmos nomes das de *OTS*, atribuindo-lhes novas personalidades. Enquanto *OTS* lida na sua totalidade com drama e romance, *Rejuvenating* é uma aposta na acção, no *suspense* e no terror, com "Gerard Way" como um assassino em série em vez de um namorado em paz com a sua possível futura morte e com "Frank Iero" a perder as atitudes de um namorado amargurado que não quer ver Gerard partir e a tornar-se um médico corrupto que abre uma clínica de abortos clandestinos para reservar os fetos e consumi-los em actos de canibalismo moderado.

Esta experiência com outro género literário abriu portas a uma evolução autoral muito forte, pois permitiu desenvolver um trabalho diferente e analisar diferentes tipos de personagens e de narrativas, o que culminou numa melhoria de estilo literário e numa maior actividade linguística.

O mesmo sucede com a leitura de novos textos e o contacto com os respectivos autores para trocar impressões sobre o processo criativo que antecede todas as histórias, ou com a releitura de comentários a *OTS* que desenvolveu uma nova paixão sobre o texto e intensificou as razões que conduziram ao desejo de o autotraduzir, ou ainda com a discussão de novas ideias com amigos pessoais que auxiliaram e aperfeiçoaram o estilo pessoal, do mesmo modo que o demarcaram.

O resultado de tudo isto acima mencionado é um novo texto de partida, um renovado *OTS* completamente pronto a ser autotraduzido. O objectivo da análise que se segue, com o apontar das principais alterações a nível estrutural e gramatical da língua de partida para a língua de chegada, é muito simples: descobrir como é que um autotradutor se assume como autoridade máxima sobre um texto e no que se demarca de um tradutor simples. Para tal, apresenta-se de seguida o que alterei mais profundamente ao autotraduzir *OTS* e a respectiva justificação para tais mudanças profundas.

A primeira surge logo no primeiro momento de diálogo entre as personagens.

"They dance here every night, under the moonlight, and that's why I wanted to bring you here." (p. iii)

– Eles dançam aqui todas as noites, sob a luz da lua. Foi por isso que te trouxe aqui. Queria mostrar-te este lugar. (p. viii)

Neste segmento, ocorre uma extensão, já que foi adicionada uma frase à fala de uma das personagens: "Queria mostrar-te este lugar". A mesma está a explicar porque trouxe o namorado àquela rua em particular. E a partilha é algo importante na relação deles, como está implícito na forma como dialogam e parecem não temer nada do que

lhe surja na vida. É essa atitude despreocupada e de gratidão que se pretende demonstrar com esta nova frase: a partilha de algo especial, só deles, que mais ninguém conseguiria entender como estas duas personagens.

There's a solitary duo on the street, dancing the tango that only exists in their minds, performing the beauty of an addiction that no one can find an origin for. (p.)

Está um par solitário na rua, dançando um tango puramente imaginado, interpretando a beleza de um vício de origem desconhecida. (p.)

Neste excerto, as alterações ao texto original são mais subtis. Constan simplesmente de pormenores lexicais e morfológicos, para dar mais credibilidade ao texto na língua de chegada. Tomemos o caso da aposta na utilização do **gerúndio**, para demonstrar a continuidade das acções do "par solitário" que dança naquela rua. É uma acção constante que se repete todas as noites, segundo soubemos a partir do diálogo anterior, pelo que o gerúndio transmite essa imagem na perfeição ao exercer a sua função gramatical mais simples: continuidade da acção.

It is exceptional and distinctive, especially at that hour of the night, with the moon shining over them and sticking to their pale skins like suits they want to wear. (p. iii)

É excepcional e distinto, especialmente àquela hora da noite, com a lua a brilhar sobre eles e a colar-se-lhes ao corpo como uma segunda pele. (p. viii)

O mesmo não se passa com o excerto "the moon shining over them and sticking to their pale skins like suits they want to wear", porque não existiria um equivalente em português tão forte como as palavras escolhidas para descrever a situação. Poder-se-ia dizer que o luar funcionava como o vestuário que haviam escolhido vestir para aquela noite aparentemente tão mágica, mas não teria qualquer impacto na língua de chegada. Já a expressão como "uma segunda pele" é de utilização corrente e significa algo em particular para os leitores de português, sem necessitar de qualquer explicação para a sua presença no texto. Foi a aposta nessa auto-valência que me fez escolher essa "expressão feita" da língua portuguesa, para valer aos leitores como uma metáfora forte e capaz de lhes transmitir uma mensagem específica de conforto sob o luar.

The elegance of that tango was transparent enough to make the man guide the movements of the pair gracefully; no comparison could be made, because swans can't dance a tango.

A elegância daquele tango é suficientemente transparente para que o homem guie os movimentos do par com graciosidade. Não existe comparação possível, porque nem o cisne mais gracioso sabe dançar o tango.

Já esta comparação, daquele par que dança graciosamente com os cisnes sempre tão graciosos no seu dia-a-dia, necessitava de tal especificação. Isto é, poderia muito bem funcionar dizer simplesmente que os dois bailarinos sentiam-se tão descontraídos como cisnes a nadar num lago, mas a presença de um adjetivo é sempre preciosa e muito eficaz. Ajuda a mostrar como a cena está a decorrer, e graciosidade é algo tão pessoal e sujeita a diversas interpretações, portanto o recurso à explicação e ao adjetivo em concreto são importantes para transmitir a comparação e fazê-la compreender.

Houve também uma ligeira alteração face ao texto original quanto a tempos verbais, pois existe um "was transparent enough" (pretérito perfeito) quando todo o texto é relatado no presente do indicativo.

"I enjoy your company," *Gerard whispers directly into Frank's left ear.* (p. iii)

– Gosto da tua companhia – sussurra Gerard ao ouvido de Frank. (p. viii)

Neste excerto, a alteração a apontar é o verbo da primeira parte do diálogo. Enquanto "enjoy" é um verbo mais demonstrativo, encontrar um equivalente igualmente curto seria uma tarefa difícil. A ideia é a de ter linhas de diálogo curtas, para não deixar esmorecer a prosa dos parágrafos descritivos, logo era essencial manter a mesma simplicidade e ligeireza. E "gostar" é um verbo simples, que pode abarcar diversos graus de "gosto", consoante o seu uso, e pareceu-me adequado. Assim, o diálogo não só se mantém curto, como ganha alguma incerteza quanto à necessidade que a personagem tem em estar ali com o outro e apreciar o momento. É uma linha de diálogo mais simples, mas não menos importante, pois o que interessa para ambas as personagens é aproveitar o momento, sendo que todos os momentos contarão no final da história.

"Gee, do you believe that?" (p. iii)

– Acreditas nisso? (p. ix)

Neste segmento, numa das linhas de diálogo, desaparece o vocativo "Gee", demonstrando carinho entre as personagens. Esta exclusão retira alguma coloquialidade ao excerto e faz com que perca uma marca de intimidade bastante pertinente no original. No entanto, não inclui-la no texto traduzido justifica-se pelo facto de que o ambiente da história na língua de chegada soa bem mais solene do que romântico, uma ideia bem presente no texto original. Neste, só o final é que revela a verdadeira situação das duas personagens, nunca deixando adivinhar um final amargo, enquanto no texto traduzido existe sempre uma nuvem de incerteza quanto a um final feliz.

It's the only conversation happening on the dance floor, which is nothing more than street lines purposely designed to feel the clacking female shoes and the leading male steps. (p. iv)

É a única conversa na pista de dança, que é simplesmente o traçado da rua desenhado de propósito para sentir os sapatos femininos que ressoam e os passos masculinos que guiam. (p. ix)

Este parágrafo descritivo terá talvez sido o mais complicado de traduzir, pela quantidade de modos como algumas frases poderiam ter sido traduzidas. Começa pelas "street lines purposely designed to", pois a língua inglesa permite uma elasticidade de vocabulário que a língua de chegada não deixa acontecer. Por serem de origens diferentes e por serem línguas bastante divergentes em termos morfológicos e sintáticos, a solução mais adequada foi mesmo a de prolongar a descrição para transmitir todos os detalhes que duas palavras apenas, "street lines", conseguem transmitir. O recurso à extensão da frase produziu frutos, pois permite que o leitor entenda que estamos a falar do solo propriamente dito, incluindo o seu estado e o material de que é feito, e não apenas da rua onde o par dança.

(...) it's a cheek-to-cheek movement (...) (p. iv)

É um movimento face-com-face (...) (p. ix)

A outra dificuldade mais acentuada foi a expressão "cheek-to-cheek movement" do original. Inspirada na canção *Cheek to Cheek*, escrita por Irving Berlin para o filme *Top Hat*, nele cantada por Fred Astaire, é uma transmissão de emoções que a proximidade do tango permitiu transcrever apenas nestas palavras emprestadas. É uma referência musical presente no texto, não de todo a única, mas é talvez a que mais personaliza o tango propriamente dito. Foi utilizada de propósito para criar a atmosfera fechada do tango, partilhado apenas entre dois seres e aqueles que o sabem apreciar, e que há de melhor na arte de dançar que a transmissão de emoções e pensamentos através do toque próximo entre os bailarinos? Esta referência perde-se no texto traduzido, no entanto a intensidade do seu significado é mantida, pois a proximidade da expressão "face-com-face" é imediata. Foi escolhida com o intuito de aproximar não só os protagonistas da dança, como as duas personagens principais que apreciam tudo a um canto e também o leitor que está de fora a assistir a esta cena de certo modo agridoce.

And they finally kiss, (...) (p. iv)

E eles beijam-se. (p. ix)

Neste excerto, o parágrafo é iniciado com uma frase curta e bastante assertiva do que está a acontecer. Enquanto no original a continuidade da acção passa pelo facto de o par parar de dançar, aqui o mais importante é o que cada par faz. É como se as suas acções não importassem para o outro par, mas apenas para a relação interna de cada casal, como se os dois não estivessem em sintonia durante o texto todo.

Only their movements and their sighs transmit their thoughts and express their feelings. However, they don't have them yet... (p. iv)

Apenas os movimentos e os suspiros transmitem pensamentos e exprimem sentimentos. (p. ix)

Não foi traduzida a expressão "However, they don't have them yet", e o motivo é muito simples. Face a uma história onde o tango domina e onde já havido sido

expresso que é uma dança que não deve ser sentida, apenas dançada, esta expressão transforma-se numa contradição ao texto. A sua remoção evita esta contradição e mantém segura a importância dos movimentos no tango, mais do que qualquer outra manifestação emocional. Esta é uma prova que a autotradução pode servir para elaborar uma melhor versão de um texto que se pensava terminado.

Além disso, foi omitida qualquer tradução do pronome pessoal "their", em benefício do processo atmosférico adaptado à língua de chegada.

"I love you too," *Gerard breaks the kiss to tell him and smile.* (p. v)

Gerard termina o beijo para sorrir e dizer: – E eu amo-te a ti. (p. x)

Neste excerto, há também a apontar que a declaração assertiva dos sentimentos de uma personagem face à outra passou a ter mais importância, ao ser colocada no final do parágrafo. Enquanto que no original, a intenção tinha sido a de colocar todas as linhas de diálogo no início de cada parágrafo, no texto de chegada isso perde importância. O que conta é o relevo que se dá a cada fala e às acções que lhe precedem ou sucedem. E neste caso, o beijo e o sorriso são uma extensão das palavras proferidas, pelo que o realce deve ir para o que a personagem diz, ganhando maior impacto ao terminar um parágrafo.

The tango seems to fade away, approaching the final move, until roses were brought to the dance, unexpectedly, one to the dancing man's lips and another from Gerard's inside pocket of his jacket. Frank's eyes shine, along with his smile. (p. v)

O tango parece desvanecer, tão próximo do fim, mas rosas inesperadas são puxadas para a linha da frente. Uma aparece entre os lábios do homem que dança e outra surge do bolso interior do casaco de Gerard. O par apenas desliza pela rua. O sorriso de Frank, contudo, brilha como os seus olhos. (p. x)

Neste parágrafo, foi introduzida uma frase no texto traduzido que não fazia parte do texto original: "O par apenas desliza pela rua". A sua inclusão foi propositada, pois o parágrafo faz referência a duas rosas que surgem em cena inesperadamente. Ao texto faltava a reacção dos dançarinos à sua presença, pois nenhuma das personagens poderia ficar sem reacção à sua inclusão na história. Apesar disso, e visto que a rosa é um lugar-comum ao dançar-se o tango, especialmente em filmes que o representam, o par de dançarinos mantém-se indiferentes às rosas, como se as rosas fossem parte do seu ritual.

O conhecimento dessa reacção provoca também um maior impacto da surpresa que a flor causa numa das outras duas personagens, pois ele não estava à espera daquele pormenor.

They want to keep dancing; they want to keep traveling on the dance street-floor (...) (p. v)

Querem continuar a dançar, a viajar naquele palco de rua (...) (p. x)

A expressão "dance street-floor" foi outra grande dificuldade da tradução deste texto. Mais uma vez, a língua inglesa demonstra a naturalidade com que se desvia do vocabulário mais simples, a elasticidade que as suas palavras e regras gramaticais flexíveis permitem. O recurso à derivação por justaposição é muito mais comum no inglês, apesar de no português, algumas mudanças já estarem a surgir, permitindo a utilização de métodos semelhantes. No entanto, o recurso a esses métodos poderia causar algum desconforto no leitor, quando procedesse à leitura da tradução. Assim sendo, optei por traduzir de um modo muito mais simples, utilizando uma expressão tão natural em português como a derivação por justaposição é na literatura inglesa: "palco de rua". A expressão enfatiza a espontaneidade daquele tango e do par que o dança, todas as noites segundo nos conta uma das personagens principais, e como a rua é o lugar perfeito para o acto; é como se nenhum outro lugar lhes permitisse ser livres de o executar, de se extrapolarem ao dançar aquele tango. E é ainda um jogo de palavras, uma ligação com uma expressão igualmente teatral utilizada no final do texto traduzido, que a seu tempo referenciarei.

And Frank does. (p. v)

E Frank obedece. (p. x)

Uma alteração evidente, e bastante recorrente nas traduções do inglês para o português, é o recurso aos verbos demonstrativos para transmitir o verdadeiro espírito das personagens e da cena. Neste excerto, enquanto que o texto original pode simplesmente recorrer à forma verbal "does" e permanecer forte, na tradução não seria assim tão simples. Na língua inglesa, dizer que a personagem simplesmente "does" algo, é porque foi imediato na sua reacção positiva ao que lhe foi pedido, mas na língua portuguesa o verbo teria de ser algo mais urgente que isso. E daí que "obedece" pareceu

o mais correcto, pois foi exactamente o que a personagem fez: reagiu positivamente ao que lhe foi pedido, obedeceu prontamente à ordem que o outro lhe dirigiu. E não só se evita uma linha de diálogo fraca e quase sem impacto no leitor sobre a personagem e a sua prontidão em fazer o que tinha sido pedido, mas também relembra o quão difícil o momento é. Obedecer a uma ordem nem sempre parece tão simples como o que esta personagem fez, mesmo que no caso fosse aparentemente simples, por ser apenas um abraço. No entanto, não nos podemos esquecer da atmosfera solene e triste de toda a história, de como estas personagens estão a sofrer, o que virá a ser ainda mais evidente quando o parágrafo final se desenrolar e justificar toda esta prontidão das personagens de se entregarem ao momento que estão ali a viver.

(...) *as if the night is getting to something of an end* (...) (p. v)

(...) como se a noite estivesse a terminar (...) (p. xi)

Na expressão "the night is getting to something of an end", existe outra referência musical evidente, nomeadamente à canção *Something of an End*, da banda norte-americana *My Brightest Diamond*. Na tradução, esta referência é perdida, como já acontecera num exemplo semelhante acima referido. O texto traduzido tem de recorrer a uma expressão simples que transmita o que o texto original quer contar da história, e para isso deixa para trás esta partilha intersemiótica que beneficia um pouco o texto original.

The music fades away, the dancing pair stops and leaves (...) (p. xi)

A música desvanece de vez, o par solitário pára de dançar e sai de cena
(...) (p. xi)

É neste excerto final que se recorda o jogo de palavras anterior, em "naquele palco de rua", com a expressão "sai de cena". São referências ao teatro, não totalmente inconsistentes, pois todo o tango que se dança neste texto tem o seu toque dramático. É uma expressão clara dos sentimentos das personagens e da atmosfera do conto, deixando transparecer a naturalidade com que os dois pares se inter-relacionam, entre si e uns com os outros apesar de não se terem conhecido pessoalmente antes, pelo menos não há quaisquer referências disso. Assim, mais uma vez, a autotradução vem trazer

novidades ao texto original, pois estes momentos não são referidos no texto original: o teatro surge apenas no texto traduzido, utilizando a seu favor a língua de chegada e a sua pertinência em múltiplas interpretações. Este é mais um bom momento para provar que o autotradutor não serve apenas de tradutor, tendo liberdade para trabalhar o texto uma vez mais, para fazer mais pesquisa e acrescentar pormenores, ou retirar outros que considera irrelevantes para a língua de chegada ou apenas para a história em si. As alterações na tradução não têm de ser apenas consistentes com o texto e a correspondência entre as duas línguas. Elas podem também servir para aliviar o autotradutor de um texto que não mais se orgulha, pois ele pode pegar-lhe de novo e fazer dele o que quiser, tal como fizera ao criá-lo pela primeira vez.

Chegados ao final do texto sem mais alterações a apontar, o que se pode reparar é que a maioria das alterações favorece a língua de chegada. A autotradutora aposta em verbos e formas verbais utilizados designadamente em Portugal, demarcando a influência do português no texto traduzido, em vez de manter a preferência pelo estilo da língua inglesa como alguns tradutores escolhem fazer. O mesmo se denota pelo recurso a "expressões feitas", a "colocações" do tradicional português falado e escrito e pelo facto de se tornar o texto um pouco mais descritivo, através da introdução de frases inéditas que ajudam a uma melhor compreensão da narrativa. O que também dá relevo à língua portuguesa e à cultura que ela representa é o facto de a autotradução persistir numa atmosfera mais solene do que no original, embora o texto inglês apresente essa característica. Referiu-se já o leve saudosismo referenciado pelas personagens do texto original, e no texto autotraduzido, esta característica tipicamente portuguesa permanece e é levemente intensificada pela ausência de marcas de intimidade. Estas são bastante claras no texto original, quando as personagens principais se dirigem uma à outra recorrendo a diminutivos e outras expressões afectuosas, mas foram removidas na tradução, exactamente para intensificar a solenidade de toda a narrativa.

Há, contudo, alguns aspectos que desfavorecem a língua e a cultura portuguesas, retirando-lhes algum poder no texto de chegada. Por exemplo, o recurso a frases curtas, comportamento típico da língua inglesa, que é muito mais sintética do que o português, embora também se possa justificar tal facto visto que as personagens são americanas, não portuguesas, e assim revela-se um pouco a sua identidade e a cultura que os levou a estarem naquela noite naquela rua. O outro exemplo de perda do português para o inglês é a ausência das referências musicais que faziam parte do original. Eram parte

integrante do texto e ajudavam a estabelecer um pouco o sentimentalismo da narrativa. A primeira refere-se à canção *Cheek to Cheek*, considerado um dos momentos mais românticos do cinema por diversos utilizadores de *websites* dedicados a cinema, e cola-se à descrição do par que dança o tango na rua, pois a versão original trata-se de um casal a dançar ao som desta música. A outra referência musical é à canção *Something of an End*, em que a temática a que mais ouvintes tendem a associar à música é a perda de um ente querido e a nova perspectiva do mundo que quem permaneceu vivo teve de desenvolver ao se encontrar sozinho. Funciona no texto como um presságio, pois surge antes da revelação final de que foi diagnosticada uma "maleita cancerosa" a uma das personagens. No entanto, estas referências perdem-se no texto de chegada, pois seria um pouco absurdo tentar traduzir o que retoma as letras de duas canções, que apesar de serem poesia, ainda não são motivo de tradução recorrente e, enquanto autotradutora, decidi manter tudo nesses termos.

Estes parágrafos dedicados à tradução e aos elementos que favorecem ora a língua de partida, ora a língua de chegada, permitem alcançar uma discussão sobre fidelidade ao texto original ou completa autoridade da autora sobre o mesmo. Na exposição anterior, acompanha-se a adaptação do texto à língua e à cultura de chegada para que fizesse sentido e fosse fácil de compreender, mas aponta-se a influência da língua e da cultura de partida, nomeadamente no facto de se manter aspectos mínimos que permitem identificar o texto traduzido como um universo ficcional originalmente criado numa língua diferente da que se lê. Para o provar, a autotradução transforma a atmosfera da narrativa num lugar bem mais solene e pesado, intensificando o saudosismo evidente nalgumas linhas de texto, mas ao mesmo tempo mantém as nacionalidades originais das personagens, os seus nomes e formas de tratamento, não deixando que se tornem portuguesas e se misturem com a cultura de Portugal. Pode-se concluir que não existe qualquer domesticação nem qualquer afastamento puramente demarcado neste texto, pois ao traduzir permiti que ambas as culturas se misturassem e adaptassem para uma narrativa.

Depois disto, a maior conclusão é a de que um autotradutor tem muito de privilegiado. É a mesma a que chega Helena Tanqueiro na sua dissertação, como já foi apresentado no Capítulo Zero deste trabalho.

No entanto, não se pretende estimular a ideia de que o autotradutor é o único a conseguir fazer uma tradução válida, por muito privilegiado que seja. É natural que consiga obter resultados mais satisfatórios, especialmente para o autor da obra por se

concentrar na mesma pessoa que a do tradutor, mas outros tradutores podem atingir o mesmo objectivo. Pois, como já disse Andrew Chesterman, «Nenhuma comunicação é perfeita, então por que tem a tradução de o ser?» (Chesterman, 2001: 11).

É certo que um autotradutor possui uma autoridade sobre o texto e a respectiva tradução que mais nenhum interveniente consegue igualar, o que lhe confere total primazia sobre o texto, mas estamos a falar de Literatura, de ficção e estas podem ter várias interpretações. Por sua vez, estas dependem do leitor e do seu arcaboço literário e cultural em geral.

Capítulo Quatro: **Considerações Finais**

A intenção destas considerações finais é de alinhar as teorias exploradas em todo o trabalho e de retomar todas as conclusões retiradas após a aplicação dessas teorias ao exercício da autotradução. Esta tomou uma direcção muito pessoal, pois uma só pessoa assumiu os cargos de autora, autotradutora e investigadora, o que requereu um distanciamento entre "elas" para que conseguissem desempenhar o seu papel individual. Apesar das dificuldades de recursos, o trabalho foi realizado lentamente e alcançou um ponto alto de satisfação, pelo que agora se envereda pelo caminho de extracção de conclusões a partir da argumentação de cada Capítulo e da autotradução enquanto processo e produto final.

O Capítulo Zero criou um ponto de partida forte, ainda que pouco ortodoxo, ao apresentar as principais fontes teóricas em que a dissertação se apoiou. Desde teorias gerais da Tradução, a expectativas e conclusões sobre autotradução e a artigos concentrados sobre o (sub)género literário estudado, a *fanfiction*, o Capítulo descreveu os métodos de estudo e o modo como foram fontes úteis para o trabalho seguinte. Representou também um meio de explicitar as fontes mais importantes, mostrando aos leitores o papel central e o grau de relevância que uma fonte tem para um trabalho de investigação.

Existe a consciência de que são poucas fontes de pesquisa, mas esse número limitado permitiu concentrar a tese num só objectivo e um só método: a análise física de um texto autotraduzido para responder às perguntas levantadas pelas próprias fontes acerca da autoridade de um autotradutor e da relação entre os textos original e traduzido.

As primeira fontes (Chesterman, 2001, Tanqueiro, 2002 e Antunes, 2007) foram exploradas no Capítulo Um para introduzir a Autotradução e a exposição de algumas teorias. Dessa parte da dissertação, pode-se concluir que os estudos sobre o tema ainda são escassos e a reunião dos pormenores que se conseguiu pesquisar tornou-se importante para a etapa seguinte: a autotradução propriamente dita, a aplicação ao caso pessoal da análise comparativa do texto autotraduzido face ao original que outros autores apresentam. Foram mencionados alguns nomes canónicos da Literatura Mundial, a par com uma breve historiografia do pouco que se sabe oficialmente sobre

autotradutores, e Flavius Josephus do século I é sempre o primeiro mencionado, seguido de outros muito mais conhecidos, como Thomas More ou Tagore, ou Beckett e Nabokov do século XX. Foi necessário explorar a decisão destes nomes de se autotraduzirem, pois nunca um autor toma uma decisão sem um motivo forte, e a conclusão que se retira é que tanto pode ser por amor à Tradução como pelo desprezo pelo eventual mau trabalho de um tradutor, por muito profissional que seja.

Conclui-se que o maior número de casos de autotradução surge em culturas que lidam com mais do que uma língua, como a espanhola onde vários idiomas coabitam, sendo que é comum a tradução a partir de uma língua minoritária. No entanto, também autores que moram num país diferente do seu podem dedicar-se a escrever na segunda língua e a traduzir para a sua língua materna, que é o método mais aconselhado.

No Capítulo Dois, introduziu-se finalmente o texto a autotraduzir, tendo sido necessário localizá-lo em termos de género e estilo, pelo que as fontes sobre *fanfiction*, *fandom* ou mais especificamente *slash*, foram determinantes. A apresentação desses temas relativamente novos, se tivermos em conta a inexistência de estudos semelhantes em Portugal, é feita de forma simples, um pouco ao estilo das dissertações e artigos encontrados em português do Brasil. O Capítulo serviu para demonstrar que nem só de personagens fictícias vive a Literatura, apesar de não existir *fanfiction* oficialmente publicada, e para introduzir o contexto que deu origem ao texto que se escolheu traduzir. Foi útil para conhecer o mundo da *fanfiction* e um pouco da dinâmica dos *websites* a ela dedicados, utilizando um exemplo real para apresentar essas características e as razões para a escolha daquele (sub)género ainda pouco explorado.

As maiores conclusões surgiram no Capítulo Três, onde se apresenta a autotradução realizada e as diversas escolhas tradutivas, numa exposição analítica e justificativa de excertos do texto. Começou-se por definir os limites da autoridade de um autotradutor, contextualizando essa teoria com a prática de uma autotradução concreta e os respectivos motivos que lhe deram origem. O objectivo era teorizar sobre o quanto um autor tem de "novo criador" ao se autotraduzir e sobre o tipo de alterações que se fizeram durante o processo. A análise foi pessoal, executada após a autotradução, que por sua vez foi realizada seguindo uma pesquisa detalhada e uma leitura de pelo menos uma análise comparativa texto traduzido vs. texto original.

Depois disso, enumerou-se uma série de alterações efectuadas conscientemente, em termos de fidelidade ao original ou à língua de chegada, mas as conclusões não foram tão assertivas como seria de esperar. O Capítulo acabou por demonstrar que a

autotradução tende para a bipolaridade, adaptando-se à língua de chegada mas também permanecendo ligada ao texto original e à língua de expressão literária.

Assim sendo, provou-se a autoridade do autotradutor, pois decide quando se aproximar da língua de partida ou de chegada, não tendo de ser totalmente homogéneo, mas sim racional nas suas escolhas. Um tradutor não teria a oportunidade de se comportar assim, pois teria de se "colar" à mensagem do texto, à intenção primeira do autor e ao significado das palavras do texto para alcançar um outro, o mais equivalente possível relativamente ao original. É um trabalho mais simplista através da visão de um terceiro, enquanto o autotradutor concentra em si todo o poder sobre o texto, desde a sua criação numa língua à sua recriação noutra língua. Para isso, pode acorrer ao método de aproximação ou afastamento que lhe convier e pode, inclusive, alterar significados no texto. A sua bipolaridade linguística e cultural é, enfim, convertida em autonomia literária, seja no texto original, seja no par traduzido.

Referências Bibliográficas

e da Internet

ANTUNES, M. A. G. "Dissertação sobre autotradução" [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <jwnazare@gmail.com> a 3 de Março de 2011.

ANTUNES, M. A. G. (2007) *O Respeito pelo Original. Uma análise da autotradução a partir do caso de João Ubaldo Ribeiro*. Tese de Doutoramento original. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica:

<http://www.cipedya.com/web/FileDownload.aspx?IDFile=171964>,

consultado pela última vez em Janeiro de 2011.

BAKER, M. (org.) (2008) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres: Routledge: <http://books.google.pt/books?id=eXsDckV5GuMC>, consultado pela última vez em Fevereiro de 2011.

CASIMIR, J. (2002) "For the love of...":

<http://www.smh.com.au/articles/2002/11/01/1036027033529.html>,

consultado pela última vez a 30 de Maio 2011.

CHESTERMAN, A. (2000) *Memes of Translation: the spread of ideas in translation theory*. Amesterdão e Filadélfia: John Benjamins Publishing [1997].

FILIPOVA, F. (2004) *The Death of the Translator*. Artigo de opinião inédito. Bulgária: University of Sofia:

<http://www.translatum.gr/journal/4/death-of-the-translator.htm>, consultado pela última vez em Janeiro de 2011.

GENTES, Eva, "self-translation" [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <<http://www.facebook.com>> 4 de Fevereiro 2011.

LANZETTI, R. (s/d) *Quadro Histórico das Teorias de Tradução*, s/d. [<http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno03-14.html>], consultado pela última vez em Fevereiro de 2011.

LEVEY, D. (1997) *Samuel Beckett and the Silent Art of Self-Translation*. Artigo de opinião inédito. Cádiz: Universidad de Cádiz:

[<http://rodin.uca.es:8081/xmlui/bitstream/handle/10498/8746/17215109.pdf?sequence=1>], consultado pela última vez em Janeiro de 2011.

MORAES, E. V. H. de (2009) *Homepage de fanfictions: um estudo bidimensional de género na concepção sociorretórica*. Tese de Mestrado original. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica:

http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=10434, consultado pela última vez a 16 de Junho 2011.

PINTO, Anil, “self-translation” [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <jwnazare@gmail.com> a 4 de Abril 2011.

RAZUMOVA, Lyudmila, “self-translation” [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <jwnazare@gmail.com> a 5 de Abril 2011.

RICE, A. (s/d) “Anne Rice and Fanfiction”: <http://www.annerice.com/>, consultado pela última vez a 20 de Abril 2011.

SHAVE, R. (s/d) “Slash Fandom on the Internet, Or, Is the Carnival Over?”: <http://refractory.unimelb.edu.au/2004/06/17/slash-fandom-on-the-internet-or-is-the-carnival-over-rachel-shave/>, consultado pela última vez a 20 de Abril 2011.

TANQUEIRO, H. (2002) *Autotradução: autoridade, privilégio e modelo*. Tese de Doutoramento inédita. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona: http://www.tdr.cesca.es/TDX/TDX_UAB/TESIS/AVAILABLE/TDX-1030103-182232/ht1de3.pdf, consultado pela última vez em Dezembro de 2010.

VAN BOLDEREN, Trish, “self-translation” [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <jwnazare@gmail.com> 4 de Abril 2011.

WATERS, D. (s/d) “Rowling backs Potter fan fiction”: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3753001.stm>, consultado pela última vez a 15 de Junho 2011.